estudios

Saúl Yurkievich

Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura



Alhambra

IDENTIDAD CULTURAL
DE IBEROAMÉRICA
EN SU LITERATURA

Coordinador: Saúl Yurkievich

Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura



Primera edición, 1986

R.E. 182
28001 Madrid. Claudio Coello, 76

Delegaciones:

08008 Barcelona. Enrique Granados, 61
48014 Bilbao. Iruña, 12
18009 Granada. Pza. de las Descalzas, 2
15005 La Coruña. Pasadizo de Pernas, 13
28002 Madrid. Saturnino Calleja, 1
33006 Oviedo. Avda. del Cristo, 9
38004 Santa Cruz de Tenerife. General Porlier, 14
41012 Sevilla. Reina Mercedes, 35
46003 Valencia. Cabillers, 5
47014 Valladolid. Gavilla, 3
50005 Zaragoza. Concepción Arenal, 25

México

Editorial Alhambra Mexicana, S.A. de C.V.
Calle Amores, 2027
Colonia del Valle
03100 México, D.F.

Argentina

EDICLE, S.A.
Calle Juncal, 4649/51
1425 Buenos Aires

nc 13010282

ISBN 84-205-1523-X

Depósito legal: M-36.223-1986

Cubierta: Estudio Enlace, S.A.
Fotocomposición: Estudio Enlace, S.A.
Impresión: Rógar, S. A.
Papel: Generalife (Pamesa)
Encuadernación: Gómez Pinto, S.A.

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Rógar, S. A.- León, 44 - Pol. Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid)

ÍNDICE

I. ESTRATEGIAS Y EXPECTATIVAS

II. LA CONQUISTA DE UNA TRADICIÓN

A) JALONES DE UNA MARCHA

Capítulos *Páginas*

IV DISLOCACIONES DE LA IDENTIDAD

A) LA VOZ DE LAS MINORÍAS

B) INDEPENDENTISMO

C) LA CULTURA DESCENTRADA

ADVERTENCIA

Este volumen recoge una selección de las mejores ponencias presentadas al XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que tuvo lugar en París, en la sede de la UNESCO, del 13 al 17 de junio de 1983. Consagrado al tema de la Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura, *dicho congreso formó parte del* Programa de participación Inter-Regional: América Latina, *de la UNESCO, y contó con el patrocinio del Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación Nacional de Francia. Fue auspiciado por un importante conjunto de instituciones universitarias y de enseñanza superior que hicieron posible su realización.*

El Comité de Ponencias, presidido por el doctor Paul Verdevoye, profesor emérito de la Sorbona, tuvo a su cargo la delicada tarea de seleccionar las comunicaciones que integran el presente volumen. Fueron elegidas entre aquellas que concernían directamente al tema de la identidad cultural. Hubo que proceder a progresivos ajustes, con consiguientes descartes, para dotar al conjunto de una articulación coherente y para no sobrepasar el número de páginas que nos fue posible editar.

Nos complace que este compendio de las actas de nuestro congreso sea publicado por la prestigiosa Editorial Alhambra, merced a la acogida cordial que el profesor Nicasio Salvador Miguel supo brindarle.

S. Y.

SOBRE LA IDENTIDAD CULTURAL Y SUS REPRESENTACIONES LITERARIAS

Afirmar la identidad implica destacar la diferencia. Cuanto más empeño se pone en la identificación, más inasible se vuelve la identidad. Cuanto más enfática, más huera, más ilusoria, o sea, más determinación del deseo que constancia veraz. Cuanto más convicción suscita, menos propiedad revela. A mayor fijeza más grande el escurrimiento. La identidad escapa a cualquier exceso de circunscripción. Mejor es que emane por sí misma, que hurgar con denuedo en su busca. Más vale que acuda sin compulsarla, que advenga sin comparecencia, que se valide por sí misma.

Aquí se aborda una identidad colectiva, una identidad continental. Se trata de la comunidad latinoamericana amalgamada por una cultura peculiar, o mejor dicho, de la cultura comunitaria como forjadora de una identidad por fin reconocible desde adentro y desde afuera. Tal es el foco de estas disquisiciones, de esta serie de dilucidaciones no exenta de discusión. Se trata aquí de nuestra cultura, de su consistencia como suma de signos y de marcas que inscriben un perfil identificable, distinto del de las otras culturas que preceden y constituyen a la nuestra. Las consideraciones aquí expuestas presuponen que nuestra cultura se ha constituido, como las otras, como las madres, en organismo autónomo, capaz de transformar todo aporte exterior en su propia sustancia. Los múltiples trasplantes la modifican sin trastornar ya su desarrollo específico. Cultura abierta, cultura activa, cultura viva, puede en gran parte autoabastecerse y autogenerarse. Es no sólo cultura receptora, sino también dadora de expresiones innatas, cultura gestora de latinoamericanidad trascendente, de validez transcultural.

Es claro que cultura tiene que ver con una historia unificadora, con una lengua de enlace, con un modo particular de vivir, de sentir, de manifestarse, con usos y costumbres característicos, con una cierta manera de instalarse en el mundo, de apropiarse de él y de aprehenderlo. Tiene que ver con una visión integral que condiciona actitudes y con-

ductas. Tiene que ver con la *imago mundi*, con el imaginario colectivo, con la figura que preside toda representación; tiene que ver con los modos de percibir y de simbolizar el mundo, con los sueños compartidos, con las proyecciones comunes, con los modelos que toda manifestación refleja. La literatura es a la vez reflejo y configuración de esa concepción global que toda cultura conlleva. Es el lugar donde la identidad cultural se imprime, organiza y expresa como experiencia viva, como diseño simbólico capaz de involucrar un mundo total en movimiento, según pautas de percepción, de acción y de conocimiento propias de cada sociedad. Es en la literatura donde más netamente se registra la idiosincrasia cultural, donde se ve cómo la mentalidad entrama el acaecer personal con el colectivo, cómo los procederes empíricos se imbrican con las propensiones imaginarias, cómo la subjetividad se relaciona con la realidad externa. Ningún otro arte tiene tamaña capacidad de representar tanto mundo como totalidad en acto.

Para los latinoamericanos, la literatura es el lugar del reconocimiento. Los estudios aquí reunidos la abordan como espacio del señalamiento identificador, a la vez como registro y como dotación de identidad cultural. Nuestra literatura ha adquirido su mayoría de edad. Su competencia técnica, su calidad estética le confieren una personería internacionalmente admitida. Ella propone a los lectores de cualquier provenencia la imagen más convincente de ese fervoroso entrevero de disparidades en pugna que es América latina. Nuestra literatura ha sabido arbitrar los recursos aptos para figurar dinámicamente la simultánea heterogeneidad de nuestras realidades. Es esa figuración integradora la que nos permite captar e inteligir nuestro mundo. Mediadora entre mundo interior y mundo exterior, consuma nuestro apropiamiento de lo real por la palabra. Nos ubica, nos refleja, nos dice qué y cómo somos. Por supuesto que esta pantalla donde se proyecta la multiplicidad de la experiencia, tanto la presunta, tanto la veraz como la fabulosa, puede ser espejo fiel o deformante, puede registrar el símil o el espectro, la copia o la quimera. Los abordajes de lo literario que aquí se practican no ignoran los efectos de la literatura en tanto mediación retórica o ideológica, en tanto forma simbólica, traslaticia, que procede a un recorte estético e impone un especial condicionamiento perceptivo.

Si la literatura es en parte una galería de espejos cuyas visiones, siempre reflejas, tienen tan distintos visos, también varía la óptica de los estudios abordados aquí en tanto vector de identidad cultural. Creo que esta obra da cuenta cabal de todas las perspectivas y de toda la problemática que la identidad concita. En la primera parte, relativa a «Estrategias y expectativas», se pasa revista a las versiones de la identidad

cultural y se caracterizan las posturas fundamentales, basadas en el predominio de alguno de los componentes étnicos de nuestra cultura o en su mezcla, el mestizaje, como su característica definitiva y definitoria.

No se alude aquí a una identidad unívoca, sino a postulados de identidad, o sea, a modelos propuestos según las varias interpretaciones políticas de que es objeto nuestra formación cultural, tironeada, como sabemos, entre lo foráneo y lo vernáculo, entre cosmopolitismo y autoctonía. Entre tales polaridades se sitúa la hipotética identidad. Para algunos nuestra heterogénea constitución cultural sólo puede conciliarse en la literatura, la concertadora por antonomasia de las identidades antinómicas. La literatura las unifica mediante una especie de ficción antropológica. Sin duda, la narrativa actual es la superadora más eficaz de los particularismos de alcance sólo lugareño, de lo local extemporáneo, de los atrasos comunicativos, la gestora de una identificación común al continente y de validez universal.

Muchas premisas se ponen en juego cuando se proclaman identidades étnicas. Se puede hablar no sólo de una noética, sino también de una metafísica de la identidad. Su relación con la literatura se vuelve conflictiva cuando pretende orientarla, convertirla en vehículo de valores nativos. La literatura apunta ante todo a su propia consecución —la obra maestra—; para lograrla, necesita afirmar sus finalidades intrínsecas; puja peculiar de una colectividad que impone una aceleración compulsiva al proceso de autodefinición.

La segunda parte de este volumen —«La conquista de una tradición»— adopta una perspectiva histórica. En la sección inicial se analizan algunos hitos relevantes de ese periplo en pos de la americanidad. Desde la regresión mítica al origen perdido hasta la aceptación de la hibridez, o sea, la asunción de la mezcla babélica, la apertura a la polifonía cultural, tal es la multivocidad que *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, asume como motor de su facundia. Por fin, la conquista de la tradición atañe a figuraciones imaginarias, a configuraciones del deseo. La trayectoria aquí trazada muestra las fluctuaciones del liberalismo decimonónico, alternativamente ponderativo y despectivo con la cultura criolla, importador de todo el bagaje europeo, desde los sistemas pedagógicos hasta sociedades secretas y sectas esotéricas que inciden notoriamente en nuestra constitución cultural. Pasando por las vertientes de la literatura autobiográfica, se aborda luego el epistolario de dos intelectuales paradigmáticos —Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes—, dos enciclopédicos centrados en la elaboración de una auténtica expresión americana, para desembocar en la vanguardia literaria. Nuestra vanguardia se inserta en la tradición del novomundismo renovador; su

afán de progreso, su modernidad cosmopolita corresponden a la encrucijada histórica de nuestras sociedades en su pugna por actualizarse.

La sección siguiente —«Los géneros en acción»— considera vastos conjuntos literarios: la narrativa, el teatro, la canción de protesta, la literatura oral. Tentativa totalizadora, nuestra vasta producción narrativa conforma un continuo textual que remite a un autor común: Hispanoamérica. Esta intertextualidad unifica todos los mundos figurados. Todos los discursos proferidos se entraman por fin en una sola urdimbre intratextual; y a partir de ella se vuelve posible la búsqueda, o sea, la gestación, de una identidad unánime. También en el ámbito de la literatura dramática se libra la batalla de la asimilación de modelos importados, adaptándolos a tratamientos, formas y elocuciones representativos de una experiencia directa de nuestro mundo. Lo que el teatro busca arduamente, la canción de protesta lo consigue de inmediato. Inserta en el acaecer social, asume la función de registro de la inquietud popular. Se quiere portavoz de la inmensa mayoría y, por el tipo de comunicación que establece, por la inmediatez de su mensaje y por su impacto masivo, puede constituir el mejor vehículo del reconocimiento identificador. Así como la canción da voz pública a los desplazados, la literatura escribe la historia soterrada, la historia sin tinta de aquellos que la trasmiten oralmente. Sobre este substrato, nuestra literatura asienta sus instrumentaciones. Embebida de palabra viva, en el habla popular halla su tono. El acervo oral la pertrecha, le da fondo y origen.

La tercera parte de esta colección de comunicaciones —«La dialéctica de los dualismos»— estudia los vaivenes de la identidad en relación con las consabidas bipolaridades: nacionalismo y universalismo, regionalismo y cosmopolitismo, el influjo de la innovación y el reflujo de la tradición. La localización identificadora, aparecida en los albores del periodo colonial, lleva a la reivindicación de la diferencia y más tarde a la constancia de pertenecer a una comunidad que aspira a convertirse en nación. Ya en el siglo XVI se emplea el gentilismo «mexicano» para distinguir a los gachupines de los novohispanos. Uno de ellos, Juan Suárez de Peralta, se jacta de ser vecino de México, original de las Indias. Juan Ruiz de Alarcón, quien no se enorgullece de esta procedencia, es apodado indiano mexicano. Identidad incipiente, ella determinará la génesis de una literatura criolla que se abre paso a través de versiones locales de la metropolitana. En el periodo republicano, la identidad se vuelve consigna generalizada, militancia. La soberanía política debe redundar también en una literatura autónoma que acabe con la dependencia estética. El peruano Manuel Gônzalez Prada postula una lacónica elegancia en contraposición con la huera fraseología

española. Más tarde, Juan Carlos Mariátegui, intentando sentar reflexivamente las bases de un arte nacional, combatirá al «perricholismo» neocolonial y a la hipocondría pasatista; preconizará para el Perú una literatura multiforme, contradictoria, pluricultural y plurilingüe en correlación con las clases que la engendran.

En lo que al alcance universal concierne, la obra de Alejo Carpentier lo persigue y lo consigue. En Carpentier lo telúrico aliado con lo epicopolítico, constituyen vectores de americanidad potenciada por una doble perspectiva: la del surrealista metropolitano que revela en lo vernáculo el foco de originalidad y la del nativo ecuménico que se aplica a lo regional con una visión que lo trasciende. En Cortázar, aunque la proyección universal no pase siempre por instancias referentes a América latina, lo latinoamericano preside la plasmación de mitos opresivos reveladores de las grávidas circunstancias de nuestro contexto (o de mitos liberadores que auspician la revuelta contra el orden opresivo). El viaje Buenos Aires-París, símbolo del perpetuo errante, será revertido por Cortázar en trayectoria del regreso identificador, solidario con la convulsa historia de nuestra América.

En cuanto a los dualismos internos, se analizan aquí los avatares del regionalismo y los rechazos obtusos de que es objeto la literatura sin referencias explícitas a lo latinoamericano. El regionalismo ha transitado del registro de lo nativo externo, documental, o sea, horizontal, a su interiorización vertical; merced a la ruptura vanguardista que invalida el naturalismo fotográfico, va a operar más como mentalidad, como visión desde adentro, que como tipicidad. Dos casos ilustran el repudio del cosmopolitismo por parte de la miopía autóctona: el babelismo borgeano y el simbolismo de Griselda Gámbaro. El regionalismo pacato ignora que Borges reitera la utopía del hombre universal prolongando una genealogía muy americana de intelectuales ecuménicos como el inca Garcilaso, sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Andrés Bello, Alfonso Reyes (a quien Borges consagra un poema muy ilustrativo de este ideal universalista). El teatro del absurdo y de la crueldad de Griselda Gámbaro no necesita de referencias locales para auscultar una realidad como la nuestra, signada por la violencia y la incomunicación (o la comunicación tergiversada). Por un lado obra la intolerancia nativista y por el otro la inconsecuencia de una crítica literaria que aplica criterios epocales y conceptos analíticos europeos al estudio de la literatura latinoamericana. La originalidad de nuestra literatura contrasta con la dependencia de una crítica demasiado tributaria de esquemas importados.

La parte final de este compendio intenta definir los factores que des-

centran, desdoblan o desmembran la identidad cultural. Las minorías bregan callada o estrepitosamente por conservar su identidad. A menudo son apoyadas por intelectuales ladinos que pretenden colmar literariamente la brecha que los separa del mundo aborigen. Con tal propósito, la literatura indigenista adopta estrategias diversas: el realismo testimonial o la recreación imaginaria; oscila así entre la ficción etnológica y la mitológica. Mientras que los escritores indigenistas no son indios, la cultura afroamericana tiene personería literaria por obra de los escritores negros. Los primeros comunican la experiencia del esclavo con la retórica del amo, hasta que la literatura afroamericana asienta su auténtica voz mediante un registro fiel. Una de las cruzas más fecundas entre lo negro y lo español es la cultura del carnaval. Ella halla su plenitud estética en la narrativa de Severo Sarduy.

La conquista de la identidad cultural no se realiza sincrónicamente. Resulta más ardua en las regiones donde la presión foránea la amenaza de desintegración. Tal es el caso de Puerto Rico, donde la oposición inconciliable entre lo hispánico y lo norteamericano, agravada por el bilingüismo, impide una identificación cohesiva. Esta disyunción que acarrea una especie de esquizofrenia cultural, sirve a los narradores puertorriqueños, como Emilio Díaz Varcárcel y Ana Lydia Vega para orquestar versiones paródicas de la sociedad anglófila o de la comunidad latina residente en Estados Unidos. Los personajes representan prototipos caracterizados con humor caricaturesco, provocado sobre todo por el vaivén o *swing* lingüístico.

Otro factor de distorsión y descentramiento es el exilio, situación frecuente del escritor latinoamericano. Exilio interior o exterior, ambos evidencian la difícil inserción del intelectual en sociedades donde la cultura letrada pertenece todavía al orden de lo superfluo, del esparcimiento. Disritmia entre minorías sofisticadas y mayorías atrasadas que termina provocando la exclusión del escritor. Ni la patriarquía oligárquica ni un capitalismo demasiado grosero y en permanente crisis le posibilitan las condiciones mínimas para el ejercicio de sus capacidades.

Llegamos así al final de este circuito en torno de la identidad cultural de Iberoamérica a través de su literatura. Ha sido nuestra intención contribuir a un mayor esclarecimiento de tema tan crucial. Consideramos las múltiples propuestas aquí formuladas como un aporte lúcido en el que la clarividencia procura aliarse con la fraternidad.

Saúl Yurkievich

I

ESTRATEGIAS Y EXPECTATIVAS

1. ACERCA DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE IBEROAMÉRICA

ALGUNAS POSIBLES INTERPRETACIONES

Alfredo A. Roggiano
University of Pittsburgh

No he encontrado, hasta la fecha, entre los filósofos, antropólogos, sociólogos, estetas y otros investigadores y teóricos de la idea de cultura, una definición satisfactoria del concepto de la identidad cultural. En textos que he consultado (libros, actas de congresos, artículos en revistas especializadas, etc.) me he topado con las más contradictorias exposiciones. Sin duda esto se deba a la complejidad del tema en sí mismo, a la peculiar y obvia situación de Iberoamérica como un espacio cultural indefinido y sobre el cual actúan fuerzas de presión y coerción internacionales que lo sobrepasan, y en no menor grado, a los enfoques parciales del problema: étnico, antropológico, lingüístico, literario o estético en general, etc. De lo mucho que se ha investigado y especulado queda, por lo menos, un saldo positivo: ciertas aportaciones fundamentales sobre las diferencias entre identidad étnica e identidad cultural y sus diversas manifestaciones. Por ejemplo, hoy parece quedar en claro que una identidad cultural puede corresponder a una pluralidad étnica o que una unidad étnica puede manifestarse en una variedad cultural, y que, por tanto, la identidad cultural como acuñación ideológica y de *style concept* parece ser más bien una integración diacrónica de *time concepts* en una unidad sincrónica donde la permanencia de una tradición cultural se va fijando en una identidad variable, pero conscientemente dirigida hacia una realidad *otra*, que sea la propia, única e intransferible. Sobre esta noción de la *alteridad* han tra-

bajado recientemente investigadores y teóricos como Tzvetan Todorov y Jacques Lafaye, al parecer como una reelaboración de la doctrina de la *ostranenie* propuesta por el formalismo ruso como procedimiento de identificación de una realidad de la *poiesis*. Pero esta hipótesis de la «desfamiliarización» como búsqueda de una realidad identificable por su naturaleza diferenciadora e intransferible sólo es viable teóricamente como acto de especulación pura.

Con referencia a Iberoamérica, donde la variedad y la indeterminación nos ponen frente a un complejo cultural con el que no se puede especular sin los referentes, tanto nativos como foráneos, por el prestigio de las culturas indígenas y los varios siglos de intentos de sustituciones e imposiciones, los contextos (en el sentido de Sartre y aplicado a Nuestra América por A. Carpentier) son condición *sine qua non* en este problema de la identidad cultural. De ahí que una historia meramente externa de la «formación» cultural de Iberoamérica debe ser integrada con su intra-historia, que diría Unamuno, no en las adaptaciones y adopciones del romanticismo, ni en las sustituciones del realismo del periodo de influencia positivista, ni aun en la voluntad de asimilación integradora en un estilo lograda por el modernismo, sino en la más profunda, polifónica y como ontología de síntesis creadora del pensamiento, el arte, la literatura que hemos producido después de la primera guerra mundial y, en especial, después de la segunda.

Los buscadores del ser americano (ahora no importa si son del norte o del sur) han insistido en una toma de conciencia que asegure a la vez lo peculiar, distinto e intransferible de la *americanidad* y la validez universal de su signo individual, local, nacional, particular y único. Esto, nada menos, dentro de lo que hemos considerado como la variedad y la indeterminación. ¿Cómo hacer de lo variable y plural lo estable y unívoco? ¿Cómo determinar lo indeterminado? Fernando Aínsa considera que sólo se podría afirmar una identidad cultural en lo que él llama la «esperanza de un mundo multipolar», el cual, sedimentado en un complejo histórico concreto, se definiría en un «nuevo universalismo», noción que comparte una extensa y bien definida línea del humanismo sincrético hispanoamericano, desde Rodó a Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Octavio Paz, etc., y participantes de coloquios de la UNESCO (1981) y del PEN Club (Buenos Aires, 1937). Cossío del Pomar, en un artículo titulado precisamente «Cultura latinoamericana» (*Cuadernos Americanos*, nov.-dic., 1979), podría ejemplificar esta posición, convencido de que «aunque separadas, las repúblicas de Latinoamérica han vivido bajo la misma latitud espiritual, sacudidas por idénticos cataclismos geográficos y las mismas

calamidades políticas; no necesitamos, pues, tener predominio de una sangre o de otra para afirmar la existencia de una cultura uniforme, valiosa y original independencia».

Desde la independencia de España, y según postulados de la Ilustración, seguidos por los del europeísmo del siglo XIX, la identidad-universalidad se hizo coincidir con una avidez de contemporaneidad histórica. Y la identidad cultural de Iberoamérica terminó siendo corolario de los modelos que los hispanoamericanos seguían por su actualidad y prestigio. Inclusive se llegó a homologar americanismo con cultura dirigida, patrimonio de una *élite* educadora de pueblos, dominante en su acción, pero dependiente en sus orígenes y fines. Es lo que se llamó el origen burgués-liberal de las ideologías nacionalistas, que pasaron al primer plano de las discusiones, junto con la hoy por demás conocida teoría de la dependencia.

La crítica a esta posición especulativa está a la orden del día, desde un escritor liberal como Germán Arciniegas a los más acres ideológicos, progresistas o no. La advertencia sostiene, en lo más general y defensivo: «Nuestra cultura no es europea. Nosotros estamos negándola en el alma a cada instante. Las ciudades que perecieron bajo el imperio del conquistador, bien muertas están. Y rotos los ídolos y quemadas las bibliotecas mexicanas. Nosotros llevamos dentro una negación agazapada. Estamos descubriéndonos en cada examen de conciencia, y no es posible someter la parte de nuestro espíritu americano por más silencioso que parezca» (Germán Arciniegas). Ese «espíritu americano» es el que ha surgido del fondo de cada «negación agazapada» cuantas veces hemos querido ponernos al descubierto en un nuevo examen de conciencia (épocas de la independencia, romanticismo, organización nacional, modernismo, vanguardia, *boom* novelístico de no hace mucho). Y la identidad de lo americano se ha tratado de determinar según presupuestos manejados en cada uno de esos momentos del desarrollo de nuestra historia cultural. La documentación como prueba de lo que afirmamos puede ser infinita y queda fuera del propósito de este discurso. Importa, sí, dejar bien claro que el problema de la identidad cultural iberoamericana va más allá del biologismo étnico y los determinismos económicos, políticos, sociales, religiosos, etc., por más que éstos cuenten como contextos básicos de nuestra toma de conciencia. Acaso a esto aluda Mario Benedetti cuando sostiene que la identidad cultural debe ser asumida como una «nostalgia del futuro» (*El País*, Madrid, 10 de octubre de 1983), para lo cual será preciso recuperar la conciencia de «nuestra memoria colectiva» y asegurar un espacio donde instalar lo que Américo Castro llamaba la *vividura*. Esto implica

resistencia a toda posibilidad de enajenación y presencia constante de acción creadora: una práctica de fundación de nuestro ser en cada acto de crear. Y en esta *praxis poiética* el pasado ha de funcionar como un mandato raigal, de raíces cósmicas (la geografía es nuestro primer signo de identificación), étnicas (en la medida en que lo nativo se ha mezclado con lo foráneo en un mestizaje activo, no de vuelta al pasado, sino abierto hacia el futuro) y culturales, partiendo de los repositorios indígenas que sobrevivieron a la conquista española y a los posteriores intentos de transformación y dominio ejecutados en el Nuevo Mundo por naciones y culturas dirigentes en la época moderna. La aceptación de la modernidad es un precio muy alto que debe pagar toda cultura en desarrollo. Pero, como advierte Mario Benedetti, «La identidad cultural a que aspiramos no será jamás un producto, ni mucho menos un corolario, de la dependencia».

En consecuencia, el problema de la identidad cultural de Iberoamérica, como el de cualquiera otra comunidad humana, está inevitablemente ligado al problema de su autonomía (económica, política, etc.), proclamada en manifiestos fundacionales desde los años en que se cortaron nuestros lazos con España, pero nunca lograda realmente, sino soslayada y encubierta, en la teoría y la práctica, por un cosmopolitismo idolátrico con pretensiones de contemporaneidad en la historia de paradigma europeo. Asimismo, los problemas concomitantes de resistencia, independencia, creación, originalidad, autenticidad, han sido interferidos por los insoslayables «préstamos» (por usar un eufemismo), en cuya «transferencia» las naciones y culturas dominantes han cometido excesos y abusos, en la mayoría de los casos con el auspicio (tácito o explícito) de las *élites*, dirigidas y pocas veces dirigentes, de los poderes (gobiernos o des-gobiernos) expuestos inevitablemente a la penetración foránea. Uno de los resultados de ese *trasplante de dominio* ha sido la fragmentación de la unidad hispanoamericana que, en cierta medida, se había establecido con la colonización hispánica. Fragmentación debilitante hasta la impotencia, cuya aberración se ha enmascarado con presuntas riquezas de variedad cultural, hasta el punto que hoy nos encontramos con proposiciones de una imposible identidad cultural hispanoamericana, con beneficio para el enemigo común, que alienta nacionalismos (predio favorito de las oligarquías burguesas y los populismos de las demagogias caudillescas), regionalismos (que abonan discordias, rechazos y divisionismos internos) y los ingenuos «ismos», patrioteros de identidades ilusorias: argentinismo, peruanismo, mexicanidad, etc.

De lo antes dicho se desprende que la identidad cultural de Ibero-

américa no podrá ser asumida sin un enfoque del problema como un retorno a la unidad y con una concepción de la cultura como totalidad geográfica, política, lingüística, literaria, artística, ideológica. Todo intento en ese sentido realizado hasta la fecha ha tropezado con problemas que van desde el nombre de esta parte del Nuevo Mundo (Amerindia, Eurindia, Indoamérica, Iberoamérica, América Hispánica, Latinoamérica) hasta los enfoques parciales que responden a los ángulos de visión e intereses que se desean privilegiar. Y así tenemos lo que podríamos llamar «las corrientes fundamentales en los estudios del problema de la identidad cultural iberoamericana», asunto de un libro en el que vengo trabajando desde años y cuyo contenido apenas si puedo adelantar aquí en sus enunciados más generales. Las corrientes serían: *a)* corriente indigenista; *b)* corriente hispanista; *c)* corriente europeizante; *d)* corriente modernista o sincrética; *e)* corrientes revisionistas. ¿Qué proponen cada una de estas corrientes de interpretación (porque eso es lo que son) de nuestra cultura en tanto que producción original, auténtica, diferenciable por una identidad propia, única, indisociable en el complejo de las culturas del mundo, qué relación tiene con ellas, con cuáles de ellas su más y su menos, su dependencia, liberación y contribución? Muchas preguntas, como se ve, y con propuestas siempre provisionales, de espacio cultural en proceso, un proceso con dirección y sentido, en continuidad que no se desea interrumpir. Veamos.

La corriente indigenista, como es lógico, empieza por reconocer una prioridad cronólogica y una jerarquía equiparable a otras culturas mayores del mundo: la egipcia, la griega, etc. Investigadores alemanes, ingleses, norteamericanos, franceses han contribuido a certificar la validez y autenticidad de grandes culturas de América, ya desde los últimos tercios del siglo XIX, cuando superado el exotismo americanista-nacionalista (color local, etc.) del romanticismo, se empezaron a aplicar métodos científicos para una investigación rigurosa en arqueología, etnografía, lingüística, antropología, mitológica, estética, etcétera. Excavaciones, descubrimientos de códices, desciframiento de escrituras ajenas al lenguaje alfabético, traducciones, interpretaciones de símbolos y mitos, afirmaron la existencia de entidades culturales (tolteca, teotihuacana, azteca, maya, inca y muchas más) con una concepción propia del mundo, la vida, la religión y el arte, con lenguajes, también propios, que las expresaban. La conquista española, con todas sus destrucciones y sustituciones, no logró silenciar totalmente esa voz propia de América, a la que hay que recuperar como principio y raíz participantes de la identidad cultural iberoamericana.

Desde Brinton a Miguel León Portilla hay generaciones de investigadores, gamas de teorías y propuestas.

En lo que respecta al arte y la literatura, hemos hecho una síntesis en nuestro trabajo «Acerca de dos barrocos: el de España y el de América» (en *El barroco en América. Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, I, Madrid, 1978). Las conclusiones son: hubo un barroco indígena de América anterior a la difusión del barroco europeo durante la conquista cultural española, con caracteres propios, diferentes del europeo, al cual influyó y hasta determinó en aspectos fundamentales que dieron origen a un neo-barroco, de cuña americano, que perduró desde el siglo XVII —época de fusión, integración, autentificación— hasta el siglo XX, cuando lo retoman y vitalizan M. A. Asturias («realismo mágico»), Alejo Carpentier («lo real maravilloso») y José María Arguedas, entre otros. Este barroco sería una resultante de las formas y estructuras del barroco europeo, con referentes, significados y otros contenidos (mágicos, religiosos, estéticos) del barroco indígena. Principio, como se ve, de una doctrina del mestizaje con base en lo americano. La escultura y la literatura se privilegian en esta doctrina, que advierte presencias indígenas en textos de Garcilaso, Sor Juana, entre los más estudiados. Fue Rubén Darío quien dijo que si había cultura en América había que ir a buscarla a Palenque y Utatlán... y el «indio legendario»... ¿Y qué de lo indio en Vallejo?

La corriente hispanista. Empieza por desconocer cualquier perduración cultural indígena más allá de la «conquista espiritual» (las negaciones de Menéndez Pelayo son de una ceguera absoluta). El objeto fundamental de esta doctrina, que empieza teóricamente con textos de López de Gómara y se extiende hasta José Ortega y Gasset y más acá, es el de fijar un concepto de cultura como *prolongación diferenciada* de la cultura española, empezando por un cambio en el hombre mismo que vino de España a América. Lo afirma López de Gómara en las primeras líneas de su *Historia General de las Indias*: «Lo peculiar americano nace con el mismo nuevo continente, que se puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferenciadísimas de las del nuestro.» Fray Bernardo de Sahagún, en *Historia General de las cosas de la Nueva España*, agrega: «Los que son naturales españoles, si no tienen mucho aviso, a pocos años andando de su llegada a esta tierra se hacen otros»; y Juan López de Velazco, en su *Geografía y descripción universal de las Indias...*, corrobora: «No solamente en las calidades corporales se mudan, pero en las del ánimo suelen seguir las del cuerpo, y mudando él se alteran también.»

Para Ortega y Gasset

> El hombre americano, desde luego, deja de ser sin más el hombre español, y es desde los primeros años un modo nuevo del español. Los conquistadores mismos son ya los primeros americanos. La liberación no es sino la manifestación más externa y última de esa inicial disociación y separación; tanto que precisamente en la hora posterior a la liberación, comienza ya el proceso de cambiar de dirección.
>
> (*Meditación de un pueblo joven*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1939.)

Esta visión, derivada de la caracterología francesa de fines del siglo XIX y de la alemana de principios del XX, fue mantenida por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, entre otros. P. H. Ureña dice:

> Apenas existió población organizada de origen europeo en el nuevo mundo, apenas nacieron los primeros criollos, se declaró que diferían de los españoles; desde el siglo XVII se anota, con insistencia, la diversidad.
>
> (*Obra crítica*, México, F. C. E., 1960.)

Según Guillermo de Torre (*Clave de la literatura hispanoamericana*, Taurus, 1959), esa diferenciación estaría más bien en la nueva actitud. En mi libro *En este aire de América* (México, Ed. Cultura, 1966) he documentado esa actitud con textos del siglo XVI al siglo XX.

Dentro de la interpretación hispanista, la identidad cultural dependería de un matiz diferencial que daría origen a un hombre nuevo, variante española, productor de una variedad de la cultura española. No otro es el propósito de llamar a México, centro de grandes culturas indígenas negadas por España, la «Nueva España», y a la región del Imperio incaico, «Nueva Castilla», o a la región de la cultura chibcha-muisca, la «Nueva Granada», donde lo nuevo es una variante de un proceso de transculturación imperialista.

Alfonso Reyes, educado en la escuela hispanista de Menéndez Pidal, parece querer soliviantar esta tesis por vía de la universalización, al considerar la «diferenciación» o «diversidad», o «peculiaridad», como una nota específica de lo que él llama «la inteligencia americana».

> ... podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitirá definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América (...), hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento viene a ser la inteligencia (*O. C.*, t. XI, 1960).

La tesis de la «inteligencia americana» consistiría en que los ameri-

canos no sólo tenemos el derecho a ver lo nuestro con ojos propios, sino también ver con ojos propios lo que es ajeno; por ejemplo, ver lo español, lo francés, etc., no como español o francés, sino como americano. Lo cual sería un principio de nuestra toma de conciencia, ya como conciencia crítica, o sea, independiente, y empezar desde ahí un camino de madurez, originalidad, creación, autenticidad, identidad cultural. Este, al parecer, sucedería en el momento en que la conciencia americana advierte la necesidad de liberarse de España e iniciar, como dijo Ortega y Gasset, «el proceso de cambiar de dirección», implicaría un «separarnos de España» para ingresar en el camino de la modernidad. Y es aquí, según las dos corrientes que hemos presentado, cuando comienzan las confusiones, porque el problema se centra, no ya en el concepto de qué debe ser una cultura, sino en qué consiste la identidad de esa cultura. Las respuestas son muy variadas y contradictorias, sobre todo las que se dan en el siglo XX, después de la tesis de Spengler sobre la «decadencia de Occidente» y la entrada en nuestro escenario de Rusia con su revolución fundada en una praxis económico-política y sociocultural. No tengo tiempo para tanto; por eso sólo sintetizaré las soluciones de las tesis europeizante y modernista.

La tesis europeizante es hija directa del individualismo liberal y competitivo de la Europa moderna, sobre cuya base se elaboró el capitalismo internacional y se afirmó el industrialismo, la tecnocracia, el *free-trade*, la burguesía comercial y un nuevo imperialismo de la cultura. Supone una idea de cultura como superioridad de un proceso de desarrollo y como convicción de que debe ser paradigma del mundo moderno. Y no hay que sorprenderse si esa idea de cultura llega a implicar una superioridad racial, aunque la expansión se haga en nombre de un cosmopolitismo esencial donde se amparan las «voces de los pueblos» y se legitima el *Volkgeist*. Desde Herder, y en especial con la ontología del yo romántico, el problema de la identidad cultural se hace radicar en un fundamento de origen: la capacidad de la condición humana para ser y la valoración específica de la naturaleza como afirmación de ese ser en el cosmos. Originada una cultura, y establecidos sus valores como bienes universales, queda automáticamente establecida su necesidad de difusión (paralela al difusionismo económico), que el positivismo justifica como un *bien a servir*, como una *paideia* de una minoría que se impone de una clase de arriba con el fin de educar a los de abajo. Pueblos como los del Nuevo Mundo no tenían la calidad suficiente para entrar en la historia (Hegel) y había que ayudarles a salir de lo primitivo (la barbarie) para lograr los beneficios de la civilización (bienes materiales). Y así como la ciencia y la técnica dominan

a la naturaleza y la industria transforma, «supera», los productos naturales, una cultura «altamente» elaborada debe sustituir a la incipiente. Y, de este modo, surge una noción de *acultura*, aculturar, aculturación, que para el europeo tiene un sentido positivo, porque opera como signo de expansión, pero para los pueblos americanos tiene un sentido negativo, porque implica conquista, subordinación, dependencia, paralización del desarrollo propio; otra vez, negación de la autonomía, del acto de crear con independencia.

Las llamadas primera y segunda independencia (la de la Ilustración y la del romanticisno-positivismo) en Iberoamérica resultaron ser, a la postre, programas de negación del ser americano, en nombre del progreso, el bienestar, la vida en comunión con un *status* impuesto desde fuera, desde una doctrina, como una necesidad de otros, no de aquí y de ahora. Es lo que denunció Esteban Echeverría, para quien los tópicos fundamentales del romanticismo europeo sólo podrían tener para Iberoamérica un sentido y una función totalmente opuestos a lo que significaban para Europa. (Véase: Roggiano, *Rev. Iber.*, núm. 90).

En la Argentina, donde este proceso de suropeización alcanzó su desarrollo más vertiginoso, la oposición de lo nativo y lo europeo terminó con un triunfo de la aculturación y el establecimiento de una noción de identidad cultural como ausencia, como un ser de otro, considerado como lo legítimo por Sarmiento, y como la destrucción de un posible ser nacional, una posible identidad cultural por J. Hernández: *Facundo*/civilización contra *Martín Fierro*/lo que debe someterse para lograr una identidad cultural. Sobre esta base se hizo la llamada organización nacional, acogida por los representantes de la modernidad como una obra hecha por ellos. Y así quedamos.

La tesis modernista surge, como dijo F. de Onís, de la crisis de la conciencia europea, crisis de la modernidad, estructura del individualismo liberal, la técnica científica, el industrialismo, el utilitarismo comercial, capitalismo, etc. Todo esto denunciado, en parte, por algunos románticos ingleses y alemanes como negadores de la condición humana, de la vida, los derechos a la fantasía y tantas otras cosas que quedaban fuera de la comprobación científica, las leyes protectoras, el confort, la convención social y el usufructo del mejor dotado. El hombre de cultura, que ciertos románticos y más aún los simbolistas, identificaron con el creador (poeta, músico, pintor), quedó al margen de esa sociedad de beneficiarios, como un maldito que hay que evitar, según Verlaine. *Las flores del mal* y *Madame Bovary* fueron condenadas con más severidad que *Le Cid*, porque ya no sólo violaban las normas literarias, sino la razón de ser un *stablishment* obsoleto. Y al artista

sólo le quedaba una opción: ser en el arte. El hombre muere cuando nace el artista, como muere el cisne cuando produce su canto.

El poeta, el artista de Iberoamérica, padeció idéntica situación en el último tercio del siglo XIX, a no ser que aceptara entrar en la oficialidad, como favorecido de algún presidente de república o gozara de la protección de algún mecenas, a costa, por supuesto, de una entrega de su identidad. La tesis modernista, por ser una tesis sincrética, de adopción de una específica línea cultural disidente, con la cual se aspiraba a lograr una autencidad con independencia de la sociedad que lo rechazaba, sólo podía afirmarse en la negación. Y así avanzó en un nuevo sentido de la identidad cultural: el de una identidad heroica que debe socavar los cimientos de una cultura de la enajenación. De aquí en adelante Nuestra América se abre a la acción, en busca de su libertad y de una identidad propia, con la conciencia segura de que hay que comenzar a practicar el PATRONICIDIO.

2. ¿IDENTIDAD LITERARIA O ALTERIDAD CULTURAL?

Jacques Lafaye
Université de Paris, IV

No hay idea más trillada, sobre todo desde un decenio que la de la identidad cultural —sea regional, nacional o continental— latinoamericana. En torno a este concepto se ha venido cristalizando un enjambre de reivindicaciones, denuncias y tentativas que, en el pasado, se creía que no tenían que ver con la cultura. Lo que ha sido protesta política contra el imperialismo, protesta social contra la explotación económica, lucha separatista de grupos étnicos o guerras fronterizas contra la nación vecina, todas estas tensiones se han tornado «culturales» por decirlo así. La cultura, que se consideraba un lujo importado, privilegio de las oligarquías criollas, ya aparece con cara distinta, no hay líder progresista o populista que prescinda de enarbolar la bandera de la «identidad cultural». Claro que no se trata ya de la cultura humanista helenística y afrancesada, la de Rodó, Rubén Darío y Alfonso Reyes. La cultura que hoy se proclama patrimonio nacional es hija de Gramsci, es la que ha sido expresada inconfundiblemente por la voz de José María Arguedas, de Orrego Luco, de Roa Bastos. Esta cultura, que hace unos decenios se llamaría «de folk», en realidad es la más contraria a la identidad cultural del mal llamado «subcontinente» latinoamericano. No puede sino reflejar la atomización de las etnias indias, la insularización de las minorías inmigratorias, yo me atrevo a decir que «la marginalización» de la mayoría, en muchos países latinoamericanos. ¿En qué consiste la identidad cultural común de un miembro de la sociedad de Santiago y un maestro de primera enseñanza del Sur? ¿De un limeño de Miraflores, un negociante de Arequipa, un cholo de Sucre, un misti de Ayacucho? ¿Dónde está la identidad común de la sociedad cosmopolita del distrito federal mexicano tal como la ha pintado Carlos Fuentes en *La región más transparente*, y de un terrateniente jalisciense, un industrial de Monterrey, un alcalde de pueblo yucateco?

El indio, que en algunos países andinos y del istmo de Panamá sigue siendo la mayoría de la población, queda excluido en todos los casos de la identidad cultural culta. Hay casos en que se ha exaltado, por el mismo poder político, lo indio como lo más hondamente nacional; así fue en el México revolucionario, en Paraguay, en Bolivia, en el Perú del general Velasco. Pero en los países del Río de la Plata el legado cultural indígena, al contrario, ha sido despreciado y se ha exaltado una cultura popular mestiza, simbolizada por la figura del gaucho, señaladamente bajo el primer gobierno de Perón —y ya antes—. Aquel famoso «criollismo» argentino se contrapone tanto al «indigenismo» que llegó a cundir por toda la zona andina, México y la América Central a partir de los primeros años treinta, como al «españolismo» de ciertos sectores rancios colombianos, cubanos, etc. Vuelvo a preguntar: ¿Dónde está la «identidad cultural»?

La realidad cultural latinoamericana es una fundamental heterogeneidad que le salta a uno a la vista. Cada cultura nacional oficial aparece como una abstracción superpuesta a la fuerza a las culturas minoritarias. Bajo la capa frágil de la cultura de los cultos, menudean las subculturas —petrolera en Venezuela, campesina en la puna peruana, «Lumpenkultur» en las favelas de Río, lunfarda en las villas miseria de Buenos Aires, etc. El criterio que rige la geografía cultural nacional e internacional latinoamericana, antes que la identidad, es la alteridad. Cada minoría cultural se identifica a sí misma, más que todo por las diferencias con las culturas que la rodean, lo otro (la alteridad) es lo que, a consecuencia de una actitud etnocéntrica, le da la posibilidad a cada uno de aparecerse a sí mismo como miembro de una comunidad cultural distinta. Menudean las identidades culturales en América Latina. Si uno consiente en no taparse los ojos frente a la diversidad cultural latinoamericana, ya puede empezar a reflexionar seriamente sobre una hipotética identidad cultural común a todas las naciones iberoamericanas. Al calificarla de «hipotética», yo no pretendo negar la realidad de una cultura latinoamericana, sino sólo subrayar la enorme dificultad que nos sale al paso en el momento de formular una definición general que sea válida en todos los casos particulares.

Una cultura, en sentido antropológico, es toda la herencia de una sociedad, todo lo que no sea la misma naturaleza, sólo excluye la biología del grupo étnico y la naturaleza circundante del solar correspondiente. Dicho de otra manera, todos los comportamientos individuales dentro de una estructura social, esta misma estructura, los saberes técnicos y el idioma, las creencias religiosas y los ritos que las expresan, los mitos y las danzas, las prácticas terapéuticas, todo ello en conjunto

es la identidad cultural. Lo que es herencia común a toda Iberoamérica es el idioma español (o portugués en el caso de Brasil), procedente de la península ibérica, y la religión católica en su original forma ibérica. Pero también es común la coexistencia con el idioma dominante, de idiomas minoritarios (en caso mayoritarios, como el guaraní en Paraguay), sea de origen amerindio, sea de otro origen (europeo, como el alemán en el sureste de Brasil). Se debe agregar el caso de la permanencia de un pidgin a base de portugués, la «lengua geral» del nordeste brasileño. No es menos importante, y correlativa, la supervivencia de rasgos culturales de procedencia no ibérica (como la herencia africana en el Caribe y otras tierras calientes del continente). Al lado del catolicismo oficial, y en frecuente unión sincrética con esta religión monoteísta, sobreviven y aún rebrotan politeísmos amerindios y afroamericanos, así como sectas variadas de las que el Umbanda, en Brasil, es ejemplo lleno de vitalidad expansionista. En términos abstractos, se puede decir que la «cultura latinoamericana», en la medida en que este concepto pasa de mera proyección en el futuro, se caracteriza por el hecho de que los flujos inmigratorios y sus respectivas culturas originarias no han asimilado por completo la cultura ibérica institucionalizada por los evangelizadores y los «letrados» hispanos de los siglos XVI a XIX. La identidad cultural es todavía hoy un «devenir», un proceso en vía de desarrollo, una gestación vital y dolorosa. Lo que revela la lengua, y la religión, lo confirman la sociedad civil y la política. En América Latina, la antigua estructura patriarcal-clánica del Mediterráneo antiguo (con lo que supone de jerarquía machista, clientela dócil, personalización del poder político, etc.) sigue en pie, si bien ha tenido que cambiar de marco institucional en varios países, abandonando a la antigua hacienda para adaptarse al marco sindical o de partidos políticos. La identidad cultural latinoamericana es lo que llamaría Américo Castro una «vividura» común, una forma de ser hispánica, una manera de estar en el espacio continental (tan distinto del europeo) y en un tiempo histórico que abarca desde el Inca hasta Che Guevara, una historia poblada de próceres libertadores: Túpac Amaru, Bolívar, Zapata y muchos otros, cuyo culto patriótico no rebasa los límites de una antigua capitanería colonial. La memoria colectiva latinoamericana se alimenta en las luchas de liberación frente a la colonización, o las hegemonías europeas, en el pasado (españoles, portugueses, ingleses, franceses, sobre todo), norteamericana en el pasado reciente y el tiempo presente. Otros imperialismos ya se perfilan para el futuro. En todo caso resulta claramente que la identidad latinoamericana se afirma como solidaridad, frente a unos agresores, o protectores, exteriores

a la misma América Latina y (después de las guerras de Independencia de principios del siglo XIX), cuya cultura (idioma, religión, instituciones políticas, costumbres familiares, alimenticias, eróticas, lúdicas y funerarias...) es heterogénea. Es decir que, una vez más, la identidad es fundamentalmente la conciencia de la alteridad frente a otras sociedades y culturas ajenas que, más o menos sistemáticamente, tratan de difundir e imponer sus respectivos modelos culturales. Si bien el legado cultural ibérico es el patrimonio común de los latinoamericanos (aun los que son de distinto origen étnico), éste está afectado por una ambigüedad secular, ya que el «gachupín» o «chapetón» ha sido a la vez el fundador y el opresor. De tal foma que el «iberismo» latinoamericano abarca las culturas ibéricas europeas, y las rechaza al mismo tiempo, en un constante forcejear para ser distinto. Lo propio se verifica en la relación ambigua con los Estados Unidos de América del Norte, que, al par que de modelo fascinante, hacen el papel del coco en la conciencia pública latinoamericana. Los Estados Unidos son anglófonos, son protestantes, y sobre todo son «monroístas», pero, no obstante, son América, aunque no son «Nuestra América».

A fin de cuentas, si se intenta sintetizar las observaciones que anteceden, se llega sólo a un esbozo insatisfactorio del retrato cultural de América Latina. La identidad cultural iberoamericana se caracteriza por el desgarramiento interno y la ambivalencia externa. Los esfuerzos que se han hecho por intelectuales y líderes para superar esta realidad conflictiva, tratando de llegar a definiciones sencillas y promoverlas en el marco nacional o interamericano, hasta ahora han sido medio fracasos o fracasos rotundos, y tenía que ser así.

Si uno vuelve la mirada hacia atrás, buscando en la arena del acontecer histórico la huella de la identidad cultural en las literaturas, no deja de divisar la estampa de la bota gigantesca de Rubén Darío y José Martí, pero después cae en un bache grande que no llega a colmar el «boom» de los novelistas de hoy. Veámoslo de más cerca. Las literaturas latinoamericanas han sido hispánicas entre la Conquista y la Independencia (siglo XVI a principios del XIX), afrancesadas del Romanticismo al Surrealismo (siglo XIX a mediados del XX), cosmopolitas, con predominante influencia anglosajona, a partir de los años sesenta. Esto no significa, como algunos pretenden, que las obras literarias escritas por autores latinoamericanos se caracterizan, y se han caracterizado siempre, por una falta de autenticidad fatal y sin remedio. Esta observación sólo pone de manifiesto, por si fuera necesario, que la literatura (sea o no latinoamericana) es una realidad sui generis, una especie de corriente planetaria o transoceánica, que, como los vientos

alisios o la corriente de Humboldt, roza al pasar más de una costa, dejando su fragancia y su aluvio. Las literaturas de las distintas naciones iberoamericanas han sido en su tiempo, yo diría que han sido «normalmente», románticas con José Mármol, Echeverría y Herrera y Reissig; parnasianas con Rubén Darío, realistas con Emilio Rabasa, naturalistas con Federico Gamboa y Manuel Payno, verlainianas con Guillermo Valencia y decadentistas con el primer Neruda, surrealistas con el «realismo mágico» de Carpentier y, ya antes, de Miguel Angel Asturias. Yo digo que esto ha sido lo normal, en la medida en que las literaturas española, portuguesa, francesa, inglesa y alemana han pasado por estas mismas fases, o sea, que estas corrientes han recorrido todo «el Occidente cristiano» —que digamos a falta de mejor definición—, del que la América Latina ha sido la inmensa marcha occidental desde el siglo XVI. Por lo tanto, me parece bastante artificial la oposición que se suele hacer entre un pasado de mera imitación de modelos europeos en las literaturas latinoamericanas y una posterior fase de emancipación literaria y creaciones por fin originales e inconfundibles. Lo que ha cambiado es la diversidad de los modelos y la forma indirecta y más sofisticada de imitarlos. Hubo tiempo en que los novelistas mexicanos parafraseaban a Eugène Sue (prolijo novelista francés, hoy muy olvidado fuera de los círculos sabios). Hoy las influencias son más numerosas, mejor asimiladas y disimuladas. Un discípulo mío ha hecho una tesis de casi 500 páginas sobre las lecturas e influencias ajenas en dos novelistas actuales, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Está claro que la influencia de Camus ha sido más importante en el primero. La de los novelistas de la «lost generation» (en especial Steinbeck) ha sido considerable en los dos y en muchos otros, como Carlos Fuentes. Se sabe, por otra parte, que Joyce —singularmente «Finnegans Wake», ha dejado su huella en las más características novelas latinoamericanas de la llamada «generación del "boom"».

Posteriormente, los novelistas llamados de «la ola» y la «novísima novela» latinoamericana confirman la influencia de las técnicas cinematográficas (y no sólo los *flash back*) en la novela, una influencia clamada ya por el título de una novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Tratándose en este caso de cine hollywoodiano, uno se pregunta, una vez más, ¿dónde estará «la identidad cultural latinoamericana»? El «boom» de los años setenta ha sido ante todo el éxito mundial del neo-exotismo latinoamericano, gracias al genio o talento de una generación de escritores superdotados. Su secreto estriba en el que estos escritores habían sido empapados en la tradición cultural (oral a veces, como en el caso de García Márquez) y la vida social de sus respectivas

naciones (Mario Vargas Llosa, Manuel Mejía Vallejo, Julio Cortázar), y tuvieron la feliz ocurrencia de arreglarla en obras literarias. Lo pudieron realizar porque habían leído autores existencialistas (Sartre), autores «absurdos» (Kafka, Camus, Joyce, Virginia Woolf). Es decir, que propusieron al lector europeo y norteamericano unas novelas a las que ya estaba acostumbrado (me refiero a la atmósfera y las técnicas literarias), pero de contenido nuevo. Se sabe que la «novedad» americana nunca ha dejado de atosigar las imaginaciones europeas desde que se ha reconocido el «Nuevo Mundo». Pero volvamos a la literatura. Hay que reconocer que la primera novela «de dictador» latinoamericano la ha escrito un ilustre escritor gallego, don Ramón del Valle Inclán, con su *Tirano banderas*, casi medio siglo antes de *El otoño del patriarca*. Por otra parte la novela latinoamericana que posiblemente sea la mejor sobre ese tema es el inolvidable *Señor presidente*, de Miguel Angel Asturias, obra aparecida en 1946; dicho sea sin quitarles lo que tienen de inconfundible al *Supremo*, de Roa Bastos, y al «Presidente constitucional», de Carpentier, en *El recurso del método*.

Lo que ha cambiado en las literaturas latinoamericanas, a partir de Rulfo (*Pedro Páramo*) y Yáñez (*Al filo del agua*), o sea, en los últimos años 40, se puede resumir como el paso de la novela narrativa sociológica a la novela psicológica introvertida. Ni lo uno ni lo otro es propiamente latinoamericano. Sólo se puede pensar —con hartas razones— que la superación de la novela neo-realista del tipo de las de Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*, *Canaima*) o Eustasio Rivera (*La Vorágine*) ha sido un progreso en la elaboración literaria de la materia ecológico-sociológica latinoamericana. Pero, en todo rigor, quienes habían introducido el mundo latinoamericano en la literatura eran los Ciro Alegría, los Gallegos, los Subercaseaux, el primer Arguedas, etc. ¿Hasta qué punto supieron expresar en sus novelas la identidad cultural? Este es otro asunto. La exacta distancia entre el film de la Revolución mexicana y la memoria interiorizada de la revolución mexicana la mide el abismo que separa *El águila y la serpiente* de *Pedro Páramo*. La metamorfosis de América Latina en la novela es obvia si se comparan las obras de los dos Arguedas, Alcides Arguedas y el lamentado José María Arguedas, el de *Los ríos profundos*.

Menudean ejemplos que se podrían aducir en pro y en contra de una tesis u otra. Sólo he pretendido sugerir que hay una indudable identidad literaria latinoamericana, pero ésta es generacional antes que nacional. No basta proclamar que se va a hacer la revolución en el lenguaje para lograrlo, pero sí es interesante la utilización literaria de los dialectícos latinoamericanos por autores como José María Arguedas, Roa Bas-

tos, Enrique Lihn, etc., o la creación barroca de un Fernando del Paso. Lo que sí es obvio es que las literaturas latinoamericanas de hoy reflejan la diversidad cultural y el malestar económico, político y moral de las sociedades latinoamericanas en vía de desarrollo caótico, o de trágica involución. Tanto en los ensayos de un Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, o un Ernesto Sábato, como en las novelas de un Vargas Llosa (*La guerra del fin del mundo*,) palpita la existencia de una América Latina cuya identidad problemática tiene su expresión más característica, eso sí, en la inquietud de sus escritores. La identidad es de preocupaciones y de problemas políticos y estéticos, antes que reflejo de una homogeneidad cultural continental que dista mucho de venirse realizando; más bien se va alejando.

Para concluir, la alteridad como piedra de toque, la identidad como problema. La identidad no es una realidad inmediata, sino una finalidad borrosa para un futuro indeciso. La realidad de hoy es un caos cultural.

BIBLIOGRAFÍA

América Latina en su literatura, ed. César Fernández Moreno, México, Unesco, Siglo XXI, 1972.

Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

Ariel Dorfman: *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970.

Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1969.

Idéologies, littérature et societé en Amérique Latine, «Actes du colloque de l'Université Libre de Bruxelles, ed. Jacques Leenhartd, Bruxelles, Ed. de l'U.L.B., 1975.

Juan Loveluck: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria.

Juan Marichal: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana* (1810-1970), Madrid, Fundación Juan March, 1978.

Sylvia Molloy: *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XX^e^ siècle*, Paris, P.U.F., 1972.

Emir Rodríguez Monegal: *Narradores de esta América*, Montevideo, Ed. Alfa, 1969.

Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1953.

3. MODELOS DE IDENTIDAD Y NOVELA NUEVA

Gustav Siebenmann
Université de St. Gallen

Es un lugar común que desde que la literatura en América Latina conoció aquel auge sorprendente a partir de los primeros años sesenta, se le asigna, particularmente en lo que al género narrativo se refiere, la facultad no sólo de constituir una integración cultural dentro de toda la región, sino de conferirse a sí misma esa identidad latinoamericana que hasta nuestras alturas nunca había llegado a definir. La afirmación se divulga tanto por autores como Ernesto Sábato, Julio Córtazar, Carlos Fuentes, Octavio Paz o García Márquez, entre otros, cuanto de parte de la crítica. Las reflexiones sobre esta supuesta repercusión psicosocial de la literatura que ahora quisiera someter a su aprecio, se articularán en tres momentos: primero pasaré revisión a los modelos de identidad hasta ahora efectivos o por lo menos propuestos por voces de envergadura; luego trataré de dilucidar, en el marco de las teorías narratológicas, si el acto de leer un texto narrativo puede conferir al lector una nueva identidad; y por fin propondré mis conclusiones sobre el posible impacto que pudo tener la Novela Nueva en Latinoamérica sobre la identidad cultural de esta región.

1. Aclaro de antemano que cuando aquí hablo de identidad cultural no se trata desde luego de la identidad individual (definible en términos de la psicología de la personalidad), ni de la identidad de una colectividad reducida (que suele definirse por la recíproca estimación social y por hábitos peculiares de la etnia correspondiente), sino que siempre me referiré a la identidad de colectividades extensas, es decir nacionales y, sobre todo, continentales. Cabe resaltar la diferencia metodológica que nos impone esta diferenciación entre grupos reducidos y colectividades extensas. Sobre todo importa recordar que los que pertenecen a un grupo suprarregional ya no pueden identificarse intuitiva-

mente, en forma implícita, basándose sólo en la vivencia de una común vecindad y en la manera de ser que manifiestan. Por el contrario, los grupos de gran dimensión sólo pueden reconocerse a sí mismos por contraste frente a otros grupos ajenos. La autodeterminación identificadora en regiones o provincias de extensión limitada es tácita y se puede basar en la impresión empírica del comportamiento social de los vecinos, mientras que la identidad cultural de grupos extensos o de sociedades se funda en una abstracción lábil siempre concordante con los estereotipos proyectados desde fuera y de parte de grupos ajenos.

El papel importante que desempeña la cultura en este anhelo de identificación ha sido destacado cada vez más precisamente por las ciencias sociales. Y con razón, porque la cultura representa el total de aquella idiosincrasia de un grupo humano extenso manifestada en las tradiciones del idioma, en el arte y en los cultos, y porque cultura produce a la vez una distinción múltiple y variable en «in-groups» y «out-groups». Pero como respuesta a la heterodeterminación que a través de los estereotipos se nos pega tratamos —sobre todo cuando la propia tradición es algo precaria, como en el caso de América Latina— de encontrar asidero en determinadas ideas o modelos de orientación. En otro trabajo he discutido una serie de modelos semejantes y he llegado a clasificarlos del modo siguiente[1].

1) *El proyecto utópico.* Un elemento importante se centra en aquella idea favorecida desde el descubrimiento de América, según la cual en este nuevo mundo sería posible una refundición radical de la historia humana. La tierra de América fue considerada, en particular en el siglo XVIII, como tierra virgen y campo abierto a un nuevo comienzo que aprovecharía las experiencias del viejo mundo y permitiría la construcción de una sociedad sin defectos. Es Hegel quien denominó por primera vez a América como continente del futuro. A esta idea recurren varios ensayistas idealistas. Tomemos por ejemplo una cita de Pedro Henríquez Ureña, del año 1926: «Sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva...»[2]. La pro-

[1] G. Siebenmann, «La identidad de América Latina», *Homenaje a Rudolf Grossmann en sus ochenta y cinco años*, ed. Sabine Horl, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1977, pp. 35-57.

[2] Todas estas citas provienen de Danièle Genevois y Bernard Le Gonidec, *Aspects de la pensée hispanoaméricaine 1898-1930*, Rennes, Centre d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1974.

yección de América Latina hacia su propio futuro no ha perdido su atracción, según veremos.

2) *La latinidad.* En vista de la inmigración procedente no sólo de España, sino del Mediterráneo en general, se ha pensado en la manera de ser latina como posible modelo de orientación. Esto sólo podía tener sentido dentro de un modelo valorativo que oponía la mentalidad supuestamente pragmática y materialista de los anglosajones a la latinidad del propio subcontinente, supuestamente orientada hacia lo ideal y los valores culturales. A este modelo contrastante se le dio, como consecuencia del libro de José Enrique Rodó, *Ariel* (1900), el nombre de «arielismo». Pero resultó que el modelo era no sólo antagónico sino ambivalente, haciendo hincapié en las propias debilidades y en la inferioridad frente al vecino del norte. Por vías de una dialéctica que se comprende muy bien, la escasa *élite*, con su maravillosa cultura humanística y europeizante, transformó el retraso científico y tecnológico de los propios países latinoamericanos en una superioridad humana y cultural. Por otra parte, la pertenencia de este modelo a una minoría selecta de la sociedad le derogó las consecuencias políticas y sociales. A pesar de ello, la idea de que la latinidad corresponde a un grado superior de humanismo influyó durante varios decenios en las ideas bases de los programas educativos. Es curioso observar la persistencia de este modelo que aún se encuentra, por ejemplo, en Carpentier: «Decir *Latinidad* era decir mestizaje, y todos teníamos de negro o de indio, de fenicio o de moro, de gaditano o de celtíbero —con alguna loción Walker, para alisarnos el pelo, puesta en el secreto de arcones familiares. Mestizos éramos y de mucha honra.» [3].

3) *La hispanidad.* El tercero de los modelos de orientación podría ser la llamada hispanidad. Una vez que habían quedado manifiestas las malas experiencias que los criollos hicieron consigo mismos después de la Independencia, desaparecieron, por lo menos en parte, los viejos rencores anticolonialistas frente a los españoles, fueran los de la Conquista, fueran los de la Colonia. Se volvió a pensar en el común patrimonio de identidad histórica: «Estamos perdidos los hispanoamericanos si no sabemos conservar los caracteres distintos de nuestra personalidad», como ya decía Justo Sierra, y Ugarte añade: «Nada de recriminaciones contra España. Los sudamericanos que renieguen de su origen

[3] Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 126.

son suicidas morales y parricidas a medias.» La hispanidad, síntesis mítica de algunos rasgos de la manera de ser española, llegó a ser integrada paulatinamente como elemento constitutivo de la llamada americanidad.

Al fin y al cabo, esta hispanidad de por sí se diluyó en el modelo identificador de la latinidad o incluso de la rivalidad cultural, de modo que un autor como Zumeta pudo formular la frase siguiente: «Roma y Madrid han sido para todo hispanoamericano patrias espirituales, y Francia, querida a tal extremo que, sin exageración, ha podido escribir poco ha un publicista mexicano esta frase: "Nosotros no tenemos alma propia: sino una vibración enérgica y constante de alma francesa".» (*El continente enfermo*, 1900.)

4) *El nacionalismo.* Más bien por razones pragmáticas que lógicas, tenemos que mencionar también el nacionalismo como modelo de orientación, aunque este concepto parece excluir por definición una integración continental. Pero el ansia de los jóvenes estados criollos por conseguir una identidad propia tenía que satisfacerse de cualquier manera. Ya que una conciencia nacional sólo puede formarse a largo plazo, surgió en los primeros años después de la Independiencia una especie de patriotismo regionalista, «un fenómeno de superestructura irracional y flotante sin mucha base», fenómeno que por su debilidad conceptual seducía hacia la compensación desmesurada, particularmente en el campo de las emociones. Hans-Jürgen Puhle, en un análisis del nacionalismo en Latinoamérica, ha demostrado que los grupos sociales dentro de los países, es decir, los campesinos, los sindicatos, la iglesia, los militares, la burguesía y la inteligencia crítica, para entrar en coalición prácticamente no podían prescindir del nacionalismo como factor aglutinante. Ahora bien, una coalición de esta índole, cuando se enfrentaba con una hegemonía extracontinental, por ejemplo la norteamericana, es capaz de producir por oposición un sentir común entre los latinoamericanos. La desventaja de este modelo de orientación identificadora es su falta de continuidad, puesto que sólo es activable momentáneamente, y por lo demás depende a su vez del grado y de la evidencia de la intromisión y prepotencia extranjeras.

5) *La raza.* Un modelo de orientación particularmente eficaz se encuentra en la idea de la raza mestiza. Corresponde a la americanidad, como se prefería decir en el siglo pasado, corresponde sobre todo a la célebre visión intuida por Vasconcelos, la visión de una «raza cósmica». Si este modelo se refiere al proceso de mestizaje biológico y a los

nuevos tipos raciales que se produjeron, es por mera analogía. Significa más, a saber, el poder de síntesis tan sorprendente que desde el descubrimiento de América hasta nuestros días se manifiesta en todos los ámbitos de la vida. El rasgo básico de una determinada receptividad es ensanchado complementariamente por una curiosa resistencia de las síntesis establecidas frente a ulteriores innovaciones. Alrededor de esta resistencia etnológica, a esta permanencia de determinados tipos de amalgama en el comportamiento humano se van centrando últimamente las nuevas ideas sobre una posible identidad de los latinoamericanos. Se encuentran sobre todo en filósofos como Augusto Salazar Bondy, Ernesto Mayz Vallenilla y otros. Observamos, basado en la vieja metáfora del crisol, un neo-humanismo impresionante de carácter americano. Proyecta hacia el futuro el tipo ideal y anti-heroico de un hombre sociable, arraigado en su naturaleza y tolerante, un hombre que se asemejaría bastante al sabio derviche en *Candide*, de Voltaire. «Hay que cultivar nuestro jardín» sería en efecto una posible divisa de este hombre nuevo: reconsideración de lo propio, paciencia frente al análisis, perseverancia y confianza en la naturaleza, éstas serían las virtudes correspondientes. Aplicando la distinción de Herder, es evidente que, con estas pautas, de la cultura objetiva se pasa a la cultura subjetiva. Desde el punto de vista de la posible identidad continental, este cambio de paradigma significa prácticamente la renuncia, la resignación, ya que dichos valores no se realizan colectiva, sino individualmente. La visión de una cultura universal basada en el sincretismo y el mestizaje, tal como emana de la obra de Alejo Carpentier, se inserta en este mismo modelo[4].

6) *La rivalidad cultural*. Mientras todos estos modelos precedentes se basaban en la emulación imitativa de elementos foráneos o tradicionales, existen otros que quisiera reducir al único concepto común de la *rivalidad cultural*. El rasgo común de ello es la estimación positiva de las culturas ajenas progresadas y desde el punto de vista del propio retraso. Así resultó, por ejemplo, ya a mediados del siglo XIX, la alta estima de los anglosajones por una parte y el desprecio de los demás pueblos igualmente retrasados, como los de África,por otra. De esta rivalidad cultural no siempre resultaba una emulación imitativa, sino al

[4] Cf. al respecto la tesis de Claudius Armbruster, *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der «Wunderbaren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main Vervuert, 1982, particularmente pp. 226 y ss.

mismo tiempo la evidencia de la propia decadencia. Así, el parangón que más se imponía históricamente, me refiero a la oposición de Hispanoamérica a Angloamérica, fue durante varias décadas un cruel desafío. Desde el conde Gobineau (1854) se conoce el duro juicio: «Un État fort face à des États agonisants.» Corresponde exactamente a los resultados de la investigación de estereotipos nacionales y étnicos el hecho observado de que la aversión frente a los americanos del norte aumentaba en proporción con la creciente hegemonía de los Estados Unidos. Se sabe que el creciente poder de un lado corresponde al aumento de la aversión del otro.

Sin embargo, la rivalidad cultural es el modelo que ha producido en las capitales de América Latina aquella fascinadora e increíble síntesis que como amalgama cultural representa mucho más que una mera réplica imitativa y provinciana. En cambio, aquí también se trata de un modelo que sólo es viable para minorías selectas, prácticamente para la alta burguesía[5].

7) *La rivalidad política.* Por fin podríamos distinguir un más reciente modelo, que es el de la rivalidad política. A partir de los diversos movimientos revolucionarios que surgieron desde 1910 y siguen encendiéndose en focos cada vez más difundidos e incontrolables, se propaga la imagen de una solidaridad por lo común de cuño marxista, definiendo la identidad con el ideal utópico de un hombre nuevo, que con armas en mano está luchando contra el imperialismo internacional. Pero es obvio que este modelo ya no tiene una dimensión meramente cultural, sino que, por el contrario, es una solidaridad no destinada sólo a la autodefinición, sino a la imposición de una determinada ideología, a la toma del poder de una facción y, en casos extremos, a la expulsión de quienes no se adhieren a ella.

No voy a discutir aquí la vigencia de estos modelos de identidad cultural en su recorrido histórico. En cambio, sí conviene señalar que el vehículo ha sido, predominantemente, el ensayo, o acaso aquel tipo de novela que abarca caracteres de ensayística, como, por ejemplo, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. ¿Cómo es posible, entonces, afirmar que la Novela Nueva en Latinoamérica ha contribuido a la identificación cultural de la región?

[5] Un ponderado análisis de la oposición entre Angloamérica e Hispanoamérica se halla en el libro de Edmund S. Urbanski, *Hispanic America and its civilizations. Spanish Americans and Anglo-Americans*, Norman University, Oklahoma Press, 1978. Traducción de *Hispanoamérica, sus razas y civilizaciones*, New York, 1972.

2. Preguntémonos, pues, si los textos narrativos son *per se* aptos para constituir, a través del acto de su lectura, una identidad cultural. La investigación en el campo de la narratología y el análisis del acto de la lectura han revelado que precisamente la técnica novelística moderna no ofrece, por sus estructuras abiertas y variables, la oportunidad de crear, en la mente del lector, una dación de identidad[6]. La multiperpectividad intencionada por la estructura del texto, por una parte, y por la otra el acto de la lectura con un amplio margen de intelección y la opción semántica prefigurada por la expectativa de cada lector, apuntan, una vez que se establece el pacto entre autor y lector, hacia un horizonte común, eso sí, pero no permiten la constitución de un sentido único o unívoco. El sentido de un texto narrativo moderno resulta de la coyuntura entre las estrategias del narrador y las expectativas preconcebidas del lector individual. El sentido no suele ser explícito, sino imaginable, actualizándose en la conciencia imaginativa del lector. Al contrario de la percepción visual de un objeto cualquiera, que permite apreciar de una vez el conjunto y su ubicación, la percepción lectiva sólo es posible a través de un proceso. En lugar de la relación entre un sujeto frente a un objeto, la fenomenología de la lectura distingue una relación más compleja, hallándose el lector a la vez dentro y fuera del texto y tratando de construir, mediante perspectivas móviles y conativas, un sentido que le resulte plausible como individuo. La coincidencia entre la conciencia del autor y la del lector, y asimismo la congruencia de varias lecturas individuales es, por consiguiente, improbable y fortuita. El género narrativo es muy poco apto para la dación de una identidad cultural colectiva. En efecto, mientras que en páginas anteriores esbozábamos modelos de identificación posible, siempre nos referíamos a textos ensayísticos o a novelas-ensayo. La búsqueda de una identidad —infructuosa casi siempre— es precisamente un tema frecuente en la novela nueva latinoamericana, desde Julio Cortázar hasta Carlos Fuentes, pasando por Arguedas y Carpentier, Sábato y García Márquez. Pero la verbalización del dilema no puede ser *eo ipso* una solución. Y si la conciencia del lector puede ser usurpada por la conciencia del autor, la identificación de éste con aquél suele ser provisional y transitoria. ¿Cómo, entonces, ha podido defenderse tantas veces la idea de la eficacia identificadora de la Novela Nueva en América Latina?

[6] Cf. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, W. Fink, ed., 1976, en particular pp. 63 y 175 y ss.

3. Creo que hay que buscar la solución en el éxito receptivo que conocieron las obras no sólo del llamado «boom», sino del auge cultural en su conjunto, desde Miguel Angel Asturias hasta Reinaldo Arenas. El imponente «corpus» de narraciones magistrales, digamos entre *El señor presidente* (1946) y *Termina el desfile* (1981), con su repercusión dentro y fuera de la región latinoamericana, puede ser interpretado como irrecusable síntoma de madurez cultural. O bien, recurriendo al modelo que más arriba habíamos descrito bajo el término de rivalidad cultural, cabría afirmar que con semejante «Höhenkamm» se llegó a colmar el añejo anhelo de autoconfirmación, de reconocimiento también desde fuera. «Yo soy aquel que pertenece a un área cultural de donde están surgiendo obras maestras y representativas, obras que no sólo han llegado a constituir un espacio cultural ahora mejor compenetrado, sino que además son testimonio de la precariedad existencial del hombre, trascendiendo la problemática regional hacia lo universal.» Tal podría ser la fuerza identificadora del éxito conseguido[7]. Y ya se anuncian las reservas: Este modelo de identidad cultural no promete una eficacia duradera, puesto que el factor sorpresivo, punto psicológicamente clave de la fuerza integradora, está condenado a desaparecer con el tiempo. Y otro reparo ya está minándola, a saber, la sospecha de que el éxito recepcional internacional fue acaso generado en Europa y en Norteamérica, de que no sólo el mundo es ancho y ajeno, sino igualmente este éxito literario[8].

[7] G. Siebenmann, «Técnica narrativa y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas», *Iberoromania*, 7, Tübingen, 1978, pp. 50-66.

[8] Cf. al respecto los trabajos de Alejandro Losada, *La literatura en la sociedad de América Latina. Los modos de producción entre 1750 y 1980. Estrategias de investigación*. Berlín, Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin, 1980.

4. HACIA UN NUEVO UNIVERSALISMO

EL EJEMPLO DE LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

Fernando Aínsa
Francia

Se puede decir sin exagerar que en buena parte la identidad cultural de América Latina se ha definido gracias a su novelística. Es más, gracias a la ficción contemporánea, se puede hablar de una verdadera participación de lo americano en lo universal en un mismo plano de igualdad al de expresiones novelescas provenientes de otras regiones del mundo. Aunque lo parezca, no hay contradicción en estas afirmaciones: nada mejor que la ficción para explicar la realidad. Lo real y lo imaginario han andado siempre juntos en América Latina y es evidente que ambos conforman una identidad cultura específica, hecha de «unidad y diversidad» [1].

Estas ideas necesitan de alguna precisión. Por lo pronto, qué puede entenderse por identidad cultural en América Latina. En principio, puede definirse la identidad cultural como el conjunto de obras que permiten reconocer y aprehender a una sociedad a través de la historia. Estas obras, creaciones de todo tipo, forman un patrimonio con el cual se identifican los sistemas de valores espirituales, estéticos, mitos y creencias de una comunidad determinada.

Sin embargo, «identificar» una cultura no es elaborar un inventario de un conjunto estático de obras. Sólo las culturas muertas pueden in-

[1] El tema de la unidad y la diversidad de la literatura latinoamericana aparece como una constante en la crítica y el ensayo. Enrique Díez Canedo y José Luis Martínez titulan así sus trabajos, y en la obra colectiva *América Latina en su literatura*, Unesco, Siglo XXI, 1972, se consagran varios capítulos a su definición. Todos, de un modo u otro, explican que la unidad no puede considerarse un a priori adquirido, ni la diversidad debe verse como «causa de desconcierto».

ventariarse en forma definitiva. El carácter de proceso «no terminado» y abierto de toda identidad cultural viva resulta, pues, fundamental para entender, si no para justificar, el replanteo permanente de la noción en una región como América Latina, donde la búsqueda de la identidad parece más importante que su definición.

Para ser realmente representativa y fecunda, la identidad cultural debe nutrirse además de las diversidades internas de un país. Minorías, expresiones variadas, cuando no contradictorias, pueden integrar una identidad que está hecha tanto de unidad como de diversidad. El pluralismo cultural es signo de riqueza y no de debilidad, como pudiera suponerse en un principio.

Por otra parte, si se entiende a la cultura como «una manera global de vivir» o como el modo que tenemos de «habérnoslas con la realidad», utilizando la definición de Xavier Zubiri[2], el concepto de identidad cultural resultante deberá aparecer como íntimamente ligado a la vida misma de los pueblos y será tan cambiante y fluido como sus manifestaciones. En el caso de América Latina estará ligado a sus mismos orígenes, ya que tanto sus pobladores nativos como conquistadores y colonizadores debieron desde un principio plantearse esa relación con la realidad, definiendo aun sin saberlo soluciones de tipo cultural diferentes según las nuevas condiciones físicas encontradas.

Estas ideas contribuyen a que la identidad cultural de esta región, especialmente la resultante de las expresiones literarias, debe entenderse como una noción dinámica, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evasión y arraigo, apertura hacia «otras» culturas y repliegue aislacionista y defensivo sobre sí misma, dinámica que se traduce en un doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista. Estos movimientos marcan la historia cultural de América Latina y, por lo tanto, la de su identidad, tal como nos proponemos desarrollar en este trabajo centrado en la expresión novelesca del siglo XX.

Identidad americana o contra-imagen de Europa

Aunque los términos de identidad cultural sean de uso reciente, el intento por definir «lo americano» ha acompañado la historia cultural

[2] Cit. por J. L. Sampedro en «El desarrollo, dimensión patológica de la cultura industrial», *Desarrollo*, núm. 1, SID, Roma, 1982, p. 11.

del continente, desde su descubrimiento hasta nuestros días. Según los periodos, se ha hablado del «ser americano», de «la idea de América», de «la americanidad», de «conciencia nacional», o de «expresión» y «originalidad» americana. Según los países y los momentos históricos, se ha puesto el acento en «lo criollo», «lo indígena», lo «hispánico», lo «europeo» o sobre «el mestizaje cultural», como las notas primordiales de una identidad nacional o regional.

Esta constante, que puede rastrearse en las expresiones culturales, de la pintura a la poesía, pasando por el teatro, la música, la novela y la escultura, no está referida únicamente a una necesidad de «identificación» en función de América, sino de marcar «diferencias» con otras culturas, especialmente con la «occidental». El problema de la identidad sólo aparece donde existe la diferencia —ha escrito Selim Abou—: «No tenemos necesidad de afirmarnos en nosotros mismos, más que cuando estamos frente a "otros"»[3]. La afirmación de la identidad es una forma de autodefensa, ya que la «diferencia» aparece siempre como una posible amenaza.

No puede olvidarse, además, que América ha sido desde su «encuentro» con Europa el lugar privilegiado de proyección de lo imaginario occidental. Desde el equívoco del nombre con que fuera bautizado, Nuevo Mundo, privilegio de novedad que no ha tenido ninguna otra región del mundo, América ha podido ser el espejo en que se ha reflejado libremente el ideal europeo. Contra-imagen de Europa, se ha podido buscar en América el paraíso perdido de la religión cristiana o la Edad de Oro de la antigüedad clásica.

Pero también en territorio americano, por la simple «terapia de la lejanía» que brinda el cruzar el océano Atlántico, se han podido proyectar las utopías del futuro. Sueños sociales colectivos europeos han tomado consistencia en América y se han organizado en conjuntos coherentes de ideas-imágenes de otra sociedad posible, en oposición y en ruptura del orden existente. Lo «otro» que es, fue o será posible, inherente a la «contra-imagen» de la utopía, sienta las bases de una identidad americana más referida al «deber ser» occidental, que a un ser específico americano[4].

[3] S. Bou, *L'identité culturelle*, Paris, Ed. Anthropos, 1981, p. 31.

[4] Daniel J. Boorstin, *The exploring spirit: America, the World, then, now*, New York, Random House, 1976. Al hablar de la motivación de los primeros colonos ingleses en América, enuncia el principio de la «terapia de la lejanía», que estaría en la base de la decisión de poner una distancia geográfica real entre la sociedad que se deja atrás y la que se proyecta.

No es extraño, entonces, que para pretender ser universal lo americano intentara identificarse desde un principio con la cultura «dominante occidental». Desde esta perspectiva, lo que «une» a América son sus signos culturales importados, especialmente las lenguas maternas, la religión y los pueblos europeos emigrantes. Lo que la hace diversa son las «peculiaridades» regionales o nacionales, identificadas a veces con lo «telúrico», cuando no con lo pintoresco o lo específico de un folklore. Este esquema, en la medida en que no tiene en cuenta la importancia de los procesos de aculturación que se han producido en América Latina, ha llevado a una visión polarizada de la identidad cultural. Por un lado, lo que sería «auténtico» americano aparece identificado con lo indígena, lo nativo y formas de nacionalismo radical e intransigente. Por otro lado, lo «cosmopolita» es sinónimo de universalismo, al que se acusa de desarraigo, alienación, «mal de Europa», como lo llamaba Manuel Gálvez. Este dualismo se plantea incluso en términos geográficos: campo contra ciudad, reflejo de una literatura rural, realista y arraigada, pero «bárbara», frente a una literatura urbana escapista y sometida a todo tipo de influencias «foráneas», generalmente estéticas.

Buena parte de las polémicas literarias americanas han girado alrededor de estos temas y no han podido evitar su obligada referencia a la cultura occidental. A ello debe añadirse el sentimiento que tiene el escritor latinoamericano de vivir en lo que Carlos Fuentes ha llamado «los Balcanes de la cultura», es decir al margen de los centros culturales. Esta sensación de aislamiento se agrava por la actitud europea en relación a «lo americano» que ha oscilado entre la subvaloración, la conmiseración, el paternalismo cultural, la admiración ante lo «maravilloso americano» o la llamada «actitud humdoldtiana»[5].

No es extraño, pues, encontrar en ciertas formas «originales» de la literatura latinoamericana un afán de ser «notado» a partir de lo «diferente». Este énfasis que se pone en lo «peculiar» americano no es más que una búsqueda de reconocimiento por parte de la cultura occidental. Europa otorga así credenciales de «latinoamericanidad» a aquellas

[5] El ensayista G. Carrera Damas llama actitud «humboldtiana» a aquella que surge de «la necesidad de la ciencia europea de explicar América, pero sin tener en cuenta cómo América se explica a sí misma y obligando a ésta a utilizar el lenguaje occidental para hacerse comprensible y, sobre todo, para ser aceptada en el contexto internacional», en «Por una visión geocultural no occidentalizada de América Latina», ponencia presentada al Congreso sobre *Geo cultural visions of the Workd*, Univ. of Cambridge, 29 marzo-2 abril 1982.

obras cuya identidad se adecua a un a priori más o menos exótico y folklórico. En este esquema, Gabriel García Márquez aparece como «más latinoamericano» que Juan Carlos Onetti y éste más que Jorge Luis Borges. A «contrario sensu», Borges es el más occidental, por lo tanto, el más universal.

Otra forma del reconocimiento que esta visión implica, está dada por fórmulas como llamar a Lezama Lima «el Proust del trópico», a Leopoldo Marechal «el Joyce argentino» y a Macondo «el Yokapatahpha sudamericano». La inserción en el universalismo se da, pues, por la homologación de virtudes literarias americanas con la escala de valores europea.

La integración americana de símbolos y mitos universales

Para intentar superar este dualismo de falsa oposición en que ha estado sumido el debate sobre la identidad cultural latinoamericana, es necesario recordar que apenas América se independizó entre 1810 y 1825, se reclamó su autonomía literaria. Juan Bautista Alberdi buscó «un San Martín de la cultura» y poetas y ensayistas trataron desde un principio marcar «diferencias con Europa», ese «centro del mundo del espíritu», como la había llamado Hegel. El romanticismo, por su parte, se esforzó por independizar literariamente América de España. Esteban Echavarría lo dijo claramente: «Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política.»

A partir de ese momento, no hubo escritor que no se planteara el tema de una forma u otra. Unos años más tarde, José Martí escribió desde el exilio: «No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya hispanoamérica»[6]. La literatura es, al mismo tiempo, causa y efecto de la identidad nacional. América necesita de una literatura para fundar su identidad, pero su literatura sólo puede existir en función de una realidad americana. Lo que parece un círculo vicioso, constituirá el motor de un proceso dialéctico entre «realidad» e «imaginario individual» y entre ambos y el «imaginario colectivo». Uno y otro se irán enriqueciendo recíprocamente: mitos y símbolos se nacionalizan, las culturas diversas de cada país se integran, «los libros hacen al pueblo».

[6] Alberto Escobar, Introducción a la *Antología de la poesía peruana contemporánea*, Lima, 1965.

Los mitos, temas, caracteres y símbolos de la literatura universal no tardan en adquirir una «naturalización» americana. Su integración, a través de obras que incorporan las constantes y los «leitmotiv» de la novela de otras latitudes, se da en formas de una aculturación literaria, cuya tipología valdría la pena estudiar en detalle. Este proceso fue total y supuso la exigencia de pensar en términos de una lengua que reflejara el mundo «real» al que pertenecía el escritor. El primer salto cualitativo importante se dio con la incorporación del idioma popular en la literatura gauchesca, especialmente en *Martín Fierro* (1872-1879) y *Juan Moreira* (1879).

A principios del siglo XX, la novela refleja un movimiento centrípeto hacia el interior secreto de América. Para echar raíces y crear un verdadero «centro de cohesión interior y una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad», usando las palabras de Augusto Roa Bastos[7], la novela empieza por hacer un «inventario» de la realidad exterior, a la que se percibe como un caos. La novela «informa» y para ello utiliza formas conexas a la literatura, como el apunte sociológico, etnológico y hasta periodístico. La realidad del «interior» de los países se incorpora y con ella vastas zonas geográficas de difícil acceso: selva, llanos, sabana, valles aislados y montañas de la cordillera.

En este periodo, una cierta idea de América y de sus regiones cristaliza a través de la novelística. Basta pensar en los ejemplos de la llamada novela de la revolución mexicana que inaugura en 1916 *Los de Abajo* de Mariano Azuela, a la que siguen las novelas de la selva como *La vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924, *Doña Bárbara* (1928) y *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos, la novela mundonovista chilena y las novelas andinas que van de *Raza de bronce* (1926) de Alcides Arguedas a *El mundo es ancho y ajeno* (1940) de Ciro Alegría.

Estas novelas tienen el mérito de cuestionar la legitimación de las estructuras de poder existente, a diferencia del fácil patriotismo suscitado por las vertientes costumbristas y pintoresquistas del periodo anterior. Sin embargo, la simplificación del comportamiento humano y la polarización en términos maniqueos y previsibles del devenir histórico fueron alejando al género de la que parecía ser su finalidad primordial: contar, narrar.

Pero la reacción no tarda en aparecer. A partir de los años cuarenta, las formas novelescas se renuevan, tanto en el plano lingüístico como temático.

[7] A. Roa Bastos, «Imaginación y perspectiva en la literatura latinoamericana», *Temas*, núm. 2, Montevideo, 1965.

Obras como *Yawar fiesta* (1941) de José María Arguedas, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *El señor presidente* (1946), pero sobre todo, *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Angel Asturias, dieron una nueva dimensión a la literatura indigenista con la incorporación de mitos, creencias, alegorías y símbolos profundamente trabados en el pensamiento mágico del indio. El novelista dio un paso más allá de las apariencias, para ensanchar los límites de lo real y para incluir «tanto lo que se ve, como lo que no se ve».

Por su parte, con la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935) y de *Ficciones* (1944), un escritor como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares con *La invención de Morel* (1940) planteó la posibilidad de elaborar «una realidad del arte» o «realidad literaria» tan válida como la realidad tangible del mundo exterior. Esta segunda dirección marcó en las décadas sucesivas una buena parte de la renovación del género novelesco.

Finalmente, la obra de un Roberto Arlt, especialmente *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) incorporó al «anti-héroe» a la narrativa urbana y ayudó a desmitificar la función del escritor omnisciente, demiurgo capaz de conjurar todos los destinos. Juan Carlos Onetti con *El pozo* (1939) y las novelas que inauguran el «ciclo de Santa María» relativizó aún más la visión totalizante de la narrativa anterior al usar técnicas de múltiples «puntos de vista», del relato en primera persona y el monólogo interior.

En la apertura de signo universalista que se anuncia en los años cincuenta y se consolida en los años sesenta, dos direcciones opuestas de la narrativa de principios del siglo XX parecen cristalizar en un sentido único. El dualismo que oponía el realismo americanista al esteticismo europeísta parece superarse, consolidando una tendencia ya insinuada por el modernismo, es decir, la capacidad de incorporar lo mejor de las vanguardias europeas para una mejor expresión de lo americano.

El surrealismo por un lado y lo que se llamará «realismo mágico» y «real maravilloso», así como la literatura fantástica, permiten que la novela latinoamericana del periodo ahonde en «la conquista total de la realidad»[8]. Nuevas dimensiones se ofrecieron al género. Miguel Angel Asturias las definió con precisión para el realismo mágico, y Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), lo hizo para lo «real maravilloso», aunque precisando los riesgos. «A fuerza de

[8] «Entiendo la literatura como una forma de conquista de la realidad a través del lenguaje» afirma Bella Jozef en «Un camino para la conquista total de la realidad», Introducción a *O jogo mágico*, Río de Janeiro, José Olymplo Ed., 1980, p. 5.

querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas», advirtió[9].

Es evidente que el aporte de sucesivas vanguardias consolidó la dirección única de validez americana y universal hacia la que tendía la narrativa. En este sentido, los novelistas dejaron de temer a las influencias. Sin padecer «la angustia de las influencias» tan bien analizada por Harold Bloom[10], el escritor se dice con Nietzsche que «cuando uno no tiene un buen padre, es necesario que se lo invente». Lo mejor de la renovación del género en Europa y en Estados Unidos es leído y asimilado en América. Joyce, Kafka, Faulkner, Hemingway, Proust, Mann y, más tardíamente, los autores del «nouveau roman» francés, permiten forjar «la literatura del cruzamiento» de que ha hablado Schulmann. Para esta búsqueda novelesca todos los géneros sirven: la poesía, la epopeya, la alegoría. Los resultados no tardan en aparecer. Se asiste a partir de 1960 a la primera «gran cristalización sincrética» de una novela latinoamericana que demuestra ser capaz de participar en la cultura universal a partir de una experiencia puramente americana.

Algunos ejemplos se imponen. Por ejemplo, señalar que en el espacio de siete años, entre 1960 y 1967, se publican obras como *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Gran sertón: veredas* (1963) de Joao Gimaraes Rosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *El siglo de las luces* (1963) de Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, cuyas novelas cortas *La hojarasca*, *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* ya habían sido publicadas.

Hacia un nuevo universalismo

Veinte años después de la eclosión de la nueva narrativa latinoamericana, cuando la mayoría de sus títulos han sido traducidos y circulan en las principales lenguas del mundo, vale la pena intentar una aproximación a lo que significa hoy en día la condición universal de la identidad cultural «novelesca» latinoamericana.

[9] Prólogo a *El reino de este mundo*, Montevideo, 1965, p. 8.
[10] Harold Bloom, *The anxiety od influence*, Oxford, Univ. Press, 1973.

Por lo pronto, debe recordarse que «no se puede ser universal en lo abstracto», como ya había escrito Mariano Picón Salas, anunciando en forma premonitoria que «la cultura latinoamericana se perfila como la de más complejo universalismo que puede encontrarse en el mundo presente»[11]. Por su parte, Alfonso Reyes, afirmaba ya en 1932 que «la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso "universal"» nunca se confunde con «descastado». A esta universalidad enraizada se dirige vigorosamente la literatura latinoamericana de hoy»[12]. Con otras palabras, Alberto Zum Felde había propugnado «la integración de lo universal en lo americano y de lo americano en lo universal»[13].

Estas aspiraciones, que pudieron parecer utópicas o desmesuradas cuando fueron formuladas, son hoy aceptadas como una realidad que pocos discuten. La parte «problemática» de la identidad latinoamericana parece superada, por lo menos en lo que a la novelística respecta: la nueva universalidad en la que se participa, hace que la novela latinoamericana sea no sólo aceptada y apreciada, sino que se haya convertido en «necesaria».

Un crítico del diario «Le Monde», Bertrand Poirot Delpech, lo resumía recientemente al comentar la traducción de *La hojarasca* de García Márquez al francés. Decía, tal vez exagerada pero gráficamente, que en Francia se ha llegado a la situación de que si «alguien no ha leído a García Márquez tiene la sensación de que le falta algo». Ese «faltar algo» en la cultura personal si no se ha leído a un autor parecía hasta ahora un privilegio reservado a los clásicos de la literatura universal, es decir a los escritores europeos.

Pero, ¿por qué una novela latinoamericana puede ser hoy «necesaria» a la cultura universal? Sin duda alguna, no por ser «diferente» a otras como ha sido siempre y lo sigue siendo, sino porque además es «esencial».

Vale la pena detenerse en esta idea. En la medida en que una novela es capaz de reflejar valores, problemáticas, mitos y temas que son comunes al ser humano, puede hablarse de universalidad, por lo tanto,

[11] Cit. por J. L. Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, J. Mortiz, Ed.

[12] Alfonso Reyes, «A vuelta de correo», *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

[13] A. Zum Felde, *El problema de la cultura americana*, Buenos Aires, Losada.

de su carácter de «necesaria», cuando no de obra «imprescindible». No importa el tema específico tratado y su mayor o menor grado de «peculiaridad», sino su capacidad para interpretar, valorar y utilizar una circunstancia vital en términos comunes al género humano. Es esta «condición humana» la que permite hablar de universalidad. ¿No decía André Malraux que la tradición cultural no consiste más que en poseer obras que nos ayuden a vivir? Esta universalidad es, sobre todo y ¿por qué no decirlo?, una forma de humanismo.

En la novela latinoamericana contemporánea puede fácilmente rastrearse la preocupación (Jean Franco la llama «ansiedad») por compartir la suerte del hombre, inquietud perfectamente compatible con un querer captar y reflejar un modo de ser americano, una ontología propia, pero a través de valores universales que son comunes a otros seres humanos de otras latitudes. La conciencia de que «lo universal no es otra cosa que lo que nos hace comunes a los otros hombres» [14] limita los excesos de una identidad cultural reivindicada como «el derecho de lo peculiar» pero que, finalmente, cantona y aísla en lo «distinto» lo que tiene derecho a ser universal, más allá de la nota típica.

El riesgo de obtener una identidad para seguir siendo una cultura marginal, aunque «original» e identificada, ha sido señalado por autores como Selim Abou [15] y Fernando Savater. Este último reclama la adopción de criterios de universalismo cada vez más amplios y menos sometidos a una peculiaridad histórica determinada. «Lo que importa es una valoración de las respuestas novelescas y literarias que una comunidad humana ha sido capaz de producir para interpretar, valorar y utilizar su circunstancia vital, concepto que se aproxima al de una definición de lo que debe entenderse por cultura», escribe [16]. Esta valoración universal de lo «peculiar» de una expresión o de las raíces de una diversidad original no debe ser folklórica, sino que debe ser vista como una prueba de lo rica y variada que puede ser la condición humana. Savater propone que las diferencias se sitúen en un plano de igualdad para que cada expresión literaria «tenga la posibilidad de participar a su modo irrepetible en los valores que sellan la conflictiva condición del hombre», aunque recuerde también que «los más destacados de esos valo-

[14] R. H. Moreno Durán, *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona, Tusquets Ed., 1976, p. 52. Analiza los mitos dualistas de la literatura latinoamericana: civilización-barbarie, Próspero-Calibán. Arcadia-ciudad, y consagra un capítulo a «lo universal y el modo de ser latinoamericano».

[15] Selim Abou, *ob. cit.*

[16] «El derecho a lo peculiar», *El País*, Madrid, 20 de marzo de 1983.

res obtienen su fuerza de lo común y están por encima de cualquier peculiaridad folklórica».

Con otras palabras, Alejo Carpentier había señalado que «no es pintando a un llanero venezolano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras, aunque la relación en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias»[17]. Este difícil equilibrio de hacer literatura universal a través de la profundización de «los injertos europeos» en «la savia local» ya aparece en el novelista Machado de Assis. *Quincas Borba* en 1891 y *Don Casmurro* en 1899 habían probado «avant la lettre» que para llegar a ser «necesaria» y «esencial» la novela latinoamericana necesitaba algo más que una participación en la problemática general del hombre. Era necesaria, antes que nada, una calidad literaria para permitir situar en un mismo plano de igualdad las expresiones novelescas latinoamericanas con las de otras regiones.

«La emancipación es función de la calidad literaria» había puntualizado por su parte Alfonso Reyes. Es evidente que es sólo a partir de la calidad de un texto que puede hablarse de la conciliación de lo autóctono y lo universal, lo que había sido para Pedro Henríquez Ureña la utopía de América y que hoy parece ser una realidad.

[17] Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, 1967, p. 1.

5. IDENTIDAD Y LITERATURA

NOTAS PARA UN EXAMEN CRÍTICO

Raúl Dorra
Universidad de Puebla

Es necesario comenzar recordando que el problema de la identidad, nacional o continental, es relativamente moderno y característico de nuestra racionalidad. Esto no implica desestimarlo ni sobrevalorarlo sino simplemente reconocerlo en sus límites y reconocer al mismo tiempo que una cultura —y, obviamente, también una literatura— puede desarrollarse y aun completar el ciclo de su acontecer sin haberse detenido en el tema de su identidad, al menos de la manera explícita en que lo hacemos nosotros. Para continuar, digamos en segundo término que el problema de la identidad nos remite en lo inmediato a dos universos discursivos: el de la lógica y el de la metafísica. De estos dos universos, el de la lógica puede aquí descartarse casi también de inmediato. En efecto, aunque el vocablo *identidad* nunca dejará de remitirnos a un principio de la lógica, el tema que este vocablo quiere aquí evocar apunta al planteamiento de un problema que no está elaborado para ser satisfecho desde preocupaciones lógicas: se trata no de un problema de relación entre términos de una estructura, o de leyes que regulan una sintaxis, sino de una reflexión que se dirige hacia el origen y hacia la perdurabilidad de un *algo* que marcaría nuestra mismidad y nuestra diferencia, nuestra huella y la tendencia profunda de nuestro desarrollo: el problema sería, en suma, el de nuestro destino. Por lo que hace a la metafísica, en tanto esa palabra se ha hecho casi una mala palabra entre nosotros y en tanto los grupos de intelectuales que se preocupan por la definición de nuestra identidad suelen rechazar con fervor cualquier vinculación entre su pensamiento y el pensamiento metafísico, uno quisiera ponerla con la misma rapidez fuera de la discusión. Sin

embargo es del todo inseguro que ese rechazo nos libre del error. Querásmolo o no, pensar en la posible identidad de una posible *cosa* que se deja llamar Iberoamérica es implicar la existencia de un espacio donde esa cosa es una consigo misma, una y única, y ese espacio no es otro que el espacio del ser: espacio donde la mismidad perdura, donde no hay otro acontecer que el de la presencia esencial o el de la semejanza infinita. De modo que, en nuestra primera nota, será necesario decir que el tema de la identidad nos instala por lo menos en las lindes de la metafísica y nos obliga a retenerla aunque sea como una latencia. Desde luego, no es necesario advertir que la palabra metafísica no contiene aquí ningún interés peyorativo y está utilizada para tratar de situar y describir un pensamiento.

Pero si es cierto que la preocupación por la identidad no puede disimular un transfondo metafísico, a poco que se observe la manera y la intención desde las que es generalmente tratada se advertirá que dicha preocupación está ejercida mucho menos para satisfacer un deseo de contemplación o de conocimiento puro que para dar salida a la necesidad de una acción. La pregunta por la identidad cultural iberoamericana está formulada no tanto para ir a la búsqueda de una esencia o un momento originario sino más bien para encausar o justificar una actividad histórica en el interior de esa cultura. Se trata, antes que de preguntar, de responder quiénes somos para declarar a dónde vamos y afirmar el compromiso de nuestro hacer, diseñar un programa para la militancia. Así, el problema de la identidad no es una zozobra del espíritu sino una afirmación de la voluntad y por lo tanto tiende a resolverse en el dominio de la ética. La respuesta al problema de nuestra identidad suele asociarse con un programa de acción, con una doctrina, con objetivos políticos. Más que de la revelación de una esencia, de lo que nos provee es de un modelo que debe ser realizado históricamente. Por lo que, avanzando en su caracterización, y como segunda nota, podemos decir que si bien teóricamente nos aproxima a una búsqueda de orden metafísico en la práctica el tema de la identidad se da a conocer como una inspiración ideológica.

Se entiende que definir de una determinada manera la identidad cultural iberoamericana significa —al menos en este caso— disponerse a actuar a fin de defender, y en lo posible imponer, dicha definición. Que tener una doctrina, diseñar un programa de acción, avanzar en una dirección establecida y hacerse fuerte ahí donde se avanza supone una lucha por el poder pues sólo desde el poder se puede defender con éxito una imagen de nuestra identidad. Así, como una tercera nota diremos que la definición de nuestra identidad cultural está esencialmente

ligada a una estrategia de poder. Creo que si no entendemos esto así, la ingenuidad nos habrá descaminado.

Otra observación que, espero, ayudará en la caracterización de nuestro tema es la de que tanto el planteo del problema como en la formulación de la respuesta suele interesar menos la mismidad que la diferencia. Si hay una *cosa* que llamamos Iberoamérica parece más urgente, en efecto, interesarse por aquello en que esa cosa difiere de otras de su especie que por lo que hace que esa cosa sea una unidad consigo. Si trazar la diferencia supone para nosotros preservar la identidad y poner a resguardo su futuro es porque se entiende que debemos situarnos ante una identidad amenazada: identidad frágil, oscurecida y extraviada una y otra vez por nuestra propia confusión y por el interés ajeno. Así diremos, como una cuarta nota para redondear la caracterización, que el proyecto de definición de nuestra identidad cultural es un gesto defensivo.

¿Pero para defendernos de qué? Al comenzar esta exposición recordé que el tema de la identidad es relativamente moderno. Sabemos que es posible localizar su origen en el romanticismo pues el romanticismo lo invocó por primera vez al menos de manera explícita, y lo colocó en el centro de su interés. No quiero decir que este tema sea ilocalizable antes del romanticismo; quiero decir que el romanticismo le dio la forma que nosotros aprendimos. Es ya un lugar común aseverar que los románticos se especializaron en la búsqueda de matrices culturales como el genio nacional, el alma de la lengua, la fuente de las tradiciones, el origen de los orígenes. Este movimiento se concibió a sí mismo como una vasta inmersión: en la profundidad del yo, en la profundidad del ser nacional, en la profundidad del sueño y la leyenda, de la infancia, del pasado colectivo y de la noche. Pero esta inmersión en el sí-mismo no conducía al aislamiento de la individualidad sino por el contrario al universo o a lo que tiene de esencial el universo. Tal vez más nítidamente que otros, el proyecto del romanticismo alemán fue la recuperación de toda la cultura, de toda la amplitud del ser, de todo el destino de la especie. La cultura alemana era la cultura europea y ésta a su vez la cultura cristiana forjada en la Edad Media, cultura que a su vez dialécticamente contenía, y perfeccionaba, la cultura griega a través de la cual era posible llegar hasta ese origen luminoso en que la tierra era «la morada de los dioses». Puesta en su propia búsqueda, la cultura de una nación se descubría —o se quería— como una síntesis de todo el occidente y luego incluso como un movimiento de aproximación comprensiva hacia el oriente. Esta inmensa introspección era en última instancia un movimiento expansivo. «Yo me vuelvo hacia la

noche» había escrito Novalis y ese volverse sobre el lado nocturno era avanzar sobre el inconsciente, la fantasía, los estados crepusculares, esas zonas todavía inexploradas donde la diferencia individual se disolvía en un reino de semejanzas. Ir en búsqueda del yo quería decir para Novalis trascender hacia otro Yo que debía escribirse con mayúsculas; bajar al suelo patrio era también bajar a la patria de los dioses, comprender la infancia significaba comprender la primera edad del mundo. El universo era un sistema de correspondencias, una estructura de analogías. No es raro que en este tiempo deslumbrado por la semejanza haya nacido la medicina homeopática que concibe la salud del organismo humano como un delicado equilibrio de similitudes. Tampoco es raro que este tiempo anticipe el psicoanálisis cuya teoría del inconsciente es lo que Schubert y Carus gustosamente hubieran llamado una *simbólica*. Observemos que el gesto de simbolización no es sólo la indicación de que el conocimiento se constituye de la parte hacia el todo sino también del anhelo de rebasar la parte para encontrar el todo. Así, sintiéndose en el centro, asumiéndose como un movimiento expansivo y un deseo de la profundidad, el romanticismo que nos enseñó a preocuparnos por la identidad tendió hacia lo ilimitado.

Y bien; la América ibérica aprendió a preocuparse por su identidad y siguiendo la vía de esa preocupación aprendió el temor a la dependencia cultural. Por lo tanto, responder al problema —o al reto— de la identidad significó sustraerse y defenderse de quien le había enseñado a formulárselo. Situada en la periferia de la cultura occidental, es decir en las márgenes de Europa, la América ibérica encontró que su búsqueda de identidad no había de ser expansiva sino defensiva, no había de seguir un itinerario de semejanzas sino de diferencias. Debía mostrar en qué no era europea y formarse a partir de dicha negación, debía moverse entre la prohibición y el rechazo. Aceptado este principio parece fatal la conclusión de que debíamos hacernos fuertes en la pasión provinciana restringiéndonos a lo que Benedetti llamó «nuestra comarca». Este principio nos sugiere que si queremos ser uno con nosotros mismos debemos montar guardia contra la tentación de sentirnos hombres de Occidente y por esa vía acceder a la vanidad o al extravío de sentirnos universales. No es extraño entonces que los ideólogos de nuestra identidad sean a menudo apóstoles de la prohibición, inspiradores de descalificaciones programáticas. No se puede escribir sobre todo: es necesario, nos indican, que nuestra literatura recorra sólo un conjunto de temas y actitudes militantes; no se puede aceptar todo el saber de Occidente: es necesario rechazar direcciones, teorías, disciplinas enteras como si se tratara de un fruto envenenado. El tema de

la definición de nuestra identidad cultural pone en circulación una energía ética que nunca disimula bastante su fondo confesional, el estilo eclesiástico.

El programa de nuestra identidad cultural tiene incidencias visibles en la historia política. Pero tratándose de las estructuras profundas de la cultura, se debe reconocer que entra en lucha con un enemigo invencible pues ese enemigo está instalado en el cerebro mismo del profeta, dictándole su programa. Expansiva o defensiva, la necesidad de desarrollar el tema de la idenudad cultural no es sino el ejercicio de una misma racionalidad —o un mismo *logos* — moviéndose en direcciones diferentes. Hace falta, en efecto, algo más que este programa para transformar las estructuras profundas de nuestra cultura. La propia literatura, a mi modo de ver, ejemplifica esta situación pues sus modificaciones si bien confirman su necesidad del cambio confirman al mismo tiempo lo que debajo del cambio permanece. En este panorama de cambios y permanencias que es la literatura vemos reaparecer, una y otra vez, el tema de la identidad cultural que se despliega como una tópica. La forzosa brevedad de esta ponencia me obligará a limitarme a una o dos muestras.

Nos hemos acostumbrado a repudiar un viejo tópico que los europeos solían utilizar para describir nuestra América. Según él, América sería un continente no domesticado por la razón, un espacio de vertiginosas maravillas, una detención en el origen. Paraíso de la magia y muchas veces del horror, furia de contrastes, primitividad, pintoresquismo del paisaje humano, lujuria de la naturaleza, espectáculo de todos los excesos: eso se tendió a ver en América pues era la confirmación de viejos temas y de viejas retóricas. Cuando algún europeo insiste hoy con esa imagen nos alzamos ante él para reputarlo de ignorante o de perverso. Y sin embargo, ¿no es la imagen que promueve entre nosotros y fuera de nosotros una de las corrientes literarias reputada a su vez como más representativa de nuestra identidad? ¿No podría decir este europeo que aprendió dicha imagen no en los viejos libros de su continente sino en la literatura del realismo mágico cuyos relatos le aseguran que América es así como él creía? Entiéndase bien: no discuto la calidad estética de las obras, tampoco la legitimidad con que han sido escritas: sólo me refiero al hecho de que, tomado el realismo mágico como representativo de nuestra identidad revela de inmediato que es una dirección programada desde la perspectiva de la razón occidental, un programa logocéntrico. *Cien años de soledad* o *El reino de este mundo* son novelas que se insertan en la mejor tradición occidental, muestras acabadas de un largo desarrollo. Tan acabadas y tan ilumina-

doras de un sector de nuestra existencia cultural como las novelas de Roberto Arlt o de Juan Carlos Onetti. Como los poemas de Rubén Darío o de César Vallejo. Tomar un sector —cualquiera de los que estas obras iluminan y conforman— como si fuera una totalidad es construir una sinécdoque abusiva. Pensar que algunas de estas obras son más verdaderas que otras, que algunas más que otras contienen el secreto de nuestra identidad es hacer una elección siempre arbitraria y para fines preestablecidos. El tema del buen salvaje, el de la crueldad inocente, el de la naturaleza amena, feraz, mágica o indómita son tópicos que la literatura europea fue incorporando en su decurso. El hecho de que determinados sectores de la realidad geográfica o cultural estén en correspondencia con ellos no hace sino confirmarlos. También ello confirma que tendemos a pensar la realidad como una tópica y que esa conformación del pensamiento ha engendrado grandes obras. Las grandes obras del realismo mágico son en definitiva, más que un espejo de la realidad, una confirmación de la literatura.

Otro tópico —local esta vez— que suelen frecuentar las obras preocupadas por nuestra identidad es el de la injusticia social y el consecuente deber de denunciarla. Partiendo del hecho flagrante y doloroso de que los pueblos de América están a menudo sometidos por regímenes aberrantes, socialmente desgarrados por la violencia y las variadas formas de la injusticia, librados a la voracidad capitalista pero hambrientos de esperanza, hay una literatura pronta a hacer de esa realidad el tema de su desarrollo. Que esa literatura exista vastamente a nadie puede extrañar dada la vastedad del fenómeno que tematiza. Si es posible decir que lo característico de nuestros pueblos es su anhelo de justicia social parece lógico que la literatura que se ocupa de este anhelo se asocie al tema de la identidad iberoamericana. Así, la llamada literatura de denuncia se vive a sí misma como una corriente representativa de nuestra identidad. Es natural que esta corriente sostenga un programa de decisiones políticas. ¿Qué puede ser esta corriente sino ante todo política? Pero si la necesidad de intervención política explica la lógica de un programa, esa necesidad no puede explicar la transposición que tiende a mostrar este programa político como un modificador revolucionario de las estructuras profundas de la cultura y menos como el único lugar del que legítimamente pueden provenirnos dictámentes y vetos. Pero es verdad que este programa propone convertir la lucha por nuestra identidad cultural en un sistema de adhesiones y rechazos. Procediendo por transposición y también por sinécdoque, este programa, en nombre de la identidad de Iberoamérica, selecciona los autores que debemos frecuentar y aquellos de los que debemos alejar-

nos, prescribe hábitos y estilos, proscribe ciertas tendencias de la crítica, censura lo que nos llega de ciertos lugares de Europa y recomienda lo que nos llega de sectores diferentes de la misma Europa, reemplaza unos nombres por otros, administra nuestros amores y nuestros rencores, decide nuestro bien y nuestro mal. Se entiende el objetivo de la lucha. Lo que no se entiende es que esta mecánica de restricciones sea nuestra identidad cultural: es decir, nuestro destino.

Pero el programa sigue su marcha y reclama por igual la fidelidad de escritores y lectores. La literatura debe ser escrita para un propósito y debe ser leída para ese mismo propósito. No pocas veces ocurre que esa fidelidad es poco nítida, o decididamente dudosa, en las propias obras. Entonces el autor se apresura a exponer su fidelidad en declaraciones públicas y el lector, por su parte, acoge tales declaraciones como claves para la inteligencia de esas obras: lee ahora por ejemplo un mensaje revolucionario donde había creído ver un juego manierista o una entrega a los placeres del texto. Pues hay maneras culpables de escribir o de leer. La persecución de la impronta de nuestra identidad se vuelve en primer término una pasión doctrinaria y en segundo término se desplaza del universo de las obras al de las intenciones de los individuos que las componen. Se procede como si en literatura y en general en los hechos de la cultura las intenciones fueran no sólo importantes sino incluso decisivas. Ello equivale a sugerir que situarse ante una obra es situarse ante una conciencia y no ante un lenguaje que despliega su poder. Pero la literatura no acontece en el espacio de la conciencia privada. La literatura es el encuentro real, actual, abierto siempre e incesante, de una escritura con una lectura. Espacio de transformaciones, diálogo entre la permamencia y la movilidad, desplazamiento siempre inconcluso, es esa red de símbolos cuyo sentido y cuya sintaxis se ponen sin cesar en juego. ¿Qué escritor o qué lector podrá decirnos cuál es el mensaje de una obra si ese mensaje no acaba de realizarse mientras la obra está viva?

Obviamente, he debido reducir y simplificar. Tal vez esta simplificación no esté exenta de apresuramiento y torpeza. He querido decir que si bien el tema de la identidad tiene una raíz metafísica y esa raíz no puede dejar de ser una referencia, en realidad no está metafísicamente tratado. No hay la búsqueda de un en-sí o de una esencia americana, casi no existe nadie ya que crea que esa búsqueda pueda ser emprendida. La búsqueda de la identidad se resume en una serie de enunciados de naturaleza ideológica, y es a partir de la ideología que se diseña una estrategia de poder impulsada desde diversos, y determinados, sectores. Lo que estos sectores nos proponen no es una esencia sino un mo-

delo y el modelo reivindica su legitimidad en tanto es una propuesta de desarrollo cultural y político vivida como justa y necesaria. Sólo en ese marco el modelo expone su lógica y su pertinencia. Fuera de él, el mismo tema de la identidad, tal como lo planteamos, carece de sentido. Debemos reconocer que, como espacio cultural, América es un continente hecho de pluralidad y de discontinuidades, una agregación de sectores y de ámbitos no sólo en distintos estados de desarrollo sino con distintos presupuestos que organizan de muy distinto modo la inteligencia del mundo y de la vida. Se puede intentar reducir esas distancias y esas quiebras pero ese intento provendrá siempre de un sector y será explicado desde su propia racionalidad. ¿Qué sentido tiene el tema de la identidad, o cómo puede planteárselo, un indio tarahumara, un totonaca, un campesino menonita o un practicante del vudú? Por ejemplo: ¿qué es Europa para ellos? Entendida la identidad como diferencia, y sobre todo como diferencia con respecto a Europa, ella puede ser solamente un afán de la literatura hegemónica que impropiamente hemos llamado *culta*. En vano buscaremos esta pasión por la diferencia por ejemplo en la literatura folkórica. Pues aunque visto desde afuera se caracterice por su localización, y aunque desde una perspectiva que les extraña pueda ser tomado como un dominio restrictivo, el folklore es necesariamente universal: quiero decir que ignora la diferencia, que expone un sentimiento del mundo y de la relación humana que es un sentimiento de *todo* el mundo y de *toda* relación humana. El folklore es universal en el sentido en que lo es una lengua: por localizada que esté, por pequeño que sea el grupo que la hable, una lengua dice *todo* lo decible. Por eso nada es tan extraño a cualquier manifestación folklórica como la propuesta de identidad diferencial del realismo mágico. Es como lo que va de lo *uno* a lo *otro*. El realismo mágico, que recoge personajes folklóricos, nos enfrenta a esta paradoja: tales personajes son figuras por completo extrañas a la conciencia del realismo mágico, individuos que viven no la región diferencial en que nuestra racionalidad los ubica sino *todo* el universo, pues el universo no es otra cosa que *eso* que ellos viven. Entre la literatura del realismo mágico y el personaje folklórico que ella se propone representar hay la misma distancia que entre los gauchos y la literatura gauchesca del Río de la Plata: ésta exalta como diferencial y pintoresco lo que para aquéllos es el mundo: esa literatura no puede hacerse sino desde una mirada que se sitúa fuera de ese mundo y lo convierte en espectáculo. Si esa literatura propone el tema de la identidad tal propuesta sólo tiene sentido para los literatos que la ejercitan y para los fines previstos por ellos mismos.

Pensada desde, y para, una ética de la acción, el tema de la identidad cultural iberoamericana significa en numerosos escritores un llamado del deber, la invitación a ocupar un lugar en la lucha por transformaciones históricas. La eficacia de la lucha que libran esos escritores, su incidencia en la vida política y social es manifiesta. También es manifiesto que esa decisión militante no siempre conduce a la gran obra y que muchas veces más bien aparta de ella pues la literatura suele prescindir de los buenos propósitos. Creo que es necesario entender que una cosa es el tema de la identidad pensado desde la perspectiva ética del escritor y otra distinta es este tema pensado desde la literatura misma. Más allá de todo propósito, la literatura tiene su propio cauce y su propia gravedad. Puesto que ya no me es posible detenerme en esta última observación diré solamente que la tendencia de la literatura es gravitar hacia las grandes obras pues ellas son los soportes y las referencias de su devenir. ¿Qué relación existe entre la cuestión de la identidad y la gran obra? Curiosamente —mejor dicho: necesariamente— aunque la gran obra prescinda de las intenciones desde las cuales el tema de la identidad suele plantearse, ella es siempre una respuesta a ese problema. Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora profundamente a la cultura y termina por volverse un elemento esencial de su evolución. Toda gran obra habla siempre de nuestra identidad cultural, pues ayuda a constituirla. ¿Qué es lo que hace que Rubén Darío, ese hombre que pensaba en francés, se dirija profundamente hacia nuestra identidad iberoamericana? Porque su obra es ya imprescindible para nuestra tradición cultural, porque es una de sus fuentes, la figura de Rubén Darío ya no es la figura de un hombre sino la forma, una de las formas en que nuestra cultura ha encontrado su expresión. Ninguna obra imperfecta, cualquiera sea su tema y su motivo, puede alimentar nuestra identidad. La opción no es simple en realidad sino rigurosa: si el deber del escritor es el que sus convicciones éticas o estéticas le normen, el deber —y el deseo— de la literatura es la obra perfecta: ella no necesita preocuparse por la identidad pues ella misma la elabora; ella es un comienzo y la permanencia de un destino pues así como instituye sus precursores instituye también su tradición.

II

LA CONQUISTA DE UNA TRADICIÓN

A) JALONES DE UNA MARCHA

1. *TERRA NOSTRA* Y EL OTRO MUNDO

Maya Schärer
Universität Zürich

Según una definición de Malraux, «la tradición no se hereda, se conquista». Si es un punto de partida, representa asimismo una meta, algo que queda por hacer. Pero más allá de la acentuación del futuro que tal definición supone, la idea de un «ayer» realizable en cierto modo «mañana» nos remite también a la visión de un origen suspendido como virtualidad perpetua, como lo inminente y nunca alcanzado[1]. Eternamente vedado, el origen alimenta con su ausencia el movimiento mismo que obliga a buscarlo en el futuro, a encarnarlo como «por primera vez» —un «primera vez» siempre prometido.

Un doble movimiento similar se propone en los mapas antiguos con esas tierras dejadas en blanco, todavía sin descubrir y que, al revestirse para la imaginación de signos paradisíacos, nos remiten también a un pasado remoto. Por coincidir en ellas el «principio» y el «fin», estas tierras salen, en definitiva, de las coordenadas del tiempo y el lugar para designar algo radicalmente distinto, algo que solemos designar precisamente con la palabra *«origen»*.

[1] Cf. M. Foucault, «[...] l'origine devenant ce que la pensée a encore à penser, et toujours de nouveau, elle lui serait promise dans une imminence toujours plus proche, jamais accomplie». *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 343.

En *Terra Nostra*[2] de Carlos Fuentes, ese lugar «negado», hacia el cual sin embargo todo queda orientado, desde donde todo parte, ese *no-lugar* queda figurado, en el llamado «mapa del nuevo mundo», por un círculo negro, en torno al cual se agrupan «zonas de diversos colores» (31), compuestas de un tejido de plumas. «Es —como precisa Fuentes— la parte vedada del bosque»:

> Allí no hay plumajes, de allí no puede derivarse el sustento; allí nada se puede cazar, y matar, para satisfacer el hambre del cuerpo; allí habitan los dueños de las palabras, los signos, los encantamientos. Su reino es un campo de arañas muertas [...]. (721)

El hecho de que las «arañas» negras en el centro sean «animales sin tiempo» nos advierte que las zonas habitables y coloradas del Nuevo Mundo irradian no sólo en torno a un *no-lugar*, sino también en torno a un *no-tiempo*. Ahora bien, ese tejido singular figura, como lo indica la diosa Itzpapálotl, el «*verdadero* mapa de la tierra nueva» (471). Al contrario del mapa dibujado por los navegantes y los viajeros, éste conduce a lo «invisible»: al mundo «invisible» habitado por la diosa misma, por supuesto, por los dueños de las palabras, los signos, los encantamientos.

Existen, pues, *dos mapas*: *uno* que marca el avance de los exploradores y colonizadores y *otro*, designado como el verdadero, como el que conduce «*de regreso*» (470) al no-lugar y al no-tiempo del origen; a un centro que se concibe de hecho como *pasaje*, puesto que sólo se deja alcanzar por un movimiento de transformación tal como lo figuran la muerte y el renacimiento. En la novela, la fuerza transmutatoria de ese *centro-pasaje* quedará designada también de otra manera: por los pozos y remolinos, por ejemplo, en los que caen aquellos personajes que, por ser capaces luego de renacer a otro tiempo, otro mundo y otra figura, son llamados los «inmortales» (619). Entre ellos está el *Peregrìno*, representación del primer hombre blanco que llega al Nuevo Mundo. Verdadero náufrago del Viejo Mundo, es arrojado del mar pero también del «abismo» de su propio *olvido*, ya que ese Peregrino desconoce tanto su lugar de nacimiento como su propia identidad. Y, en la medida en que irá avanzando luego por las tierras del Nuevo Mundo, descifrando sus enigmas, irá descubriéndose también a sí mismo, como si los caminos recorridos estuvieran dibujando los contornos de su rostro.

[2] Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, Barcelona, Scix Barral, 1975.

Al igual, por tanto, que esa tradición que habría que conquistar, la *identidad* del Peregrino se presenta bajo el signo de la exploración y conquista. Pero este avance queda imantado más que nada por una fuerza que se deja definir como *deseo*: como un deseo de *ser* que coincide con un deseo *amoroso* y cuyo eje es figurado por el encuentro del viajero con la diosa Itzpapálotl, la Señora de las Mariposas. Ese deseo, sin embargo, refleja y anuncia a su vez otros. Porque, a más de dibujar los contornos de una identidad hecha visible en la red de sus propios deseos, los caminos del Peregrino siguen el trazado de *deseos ajenos*. Así, cabe recordar, primero, que el Peregrino se mueve como en sueños, que realiza y vive, de hecho, lo que sueñan sus dos hermanos y, en un sentido mucho más amplio, lo que sueñan y desean los habitantes del Viejo Mundo. «América, antes de ser —declara Fuentes en *Tiempo Mexicano*[3]— es deseada»— (29). De ahí que el decreto de Felipe II, en el que el monarca proclama la inexistencia del Nuevo Mundo suscite, en *Terra Nostra*, las más violentas protestas: «Existe, porque lo deseamos. Existe, porque lo imaginamos. Existe, porque lo necesitamos» (617). «Sólo sé que lo deseo. Para mí, en consecuencia, es» (661). Pero, al representar para Europa, como declara el autor, una «segunda oportunidad», el Nuevo Mundo es, de antemano ya, algo ambiguo; más que nada, porque ha sido deseado a partir de posiciones adversas, tanto por los *«vencidos*, para huir a él», como por los *«vencedores*, para encauzar a tierras vírgenes todas las energías y el descontento» (650). O sea, lo que se traslada al Nuevo Mundo es *a la vez* un «proyecto imperial» (TM, 28) y el sueño de una nueva edad de oro (661). Tierra adonde se transplantaron no sólo los signos represivos del «dogma y el poder» (TM, 28/30), el Nuevo Mundo es también la tierra de elección de Tomás Moro y Campanella, de sueños y proyectos utópicos. Una pluralidad de deseos parece concentrarse pues para hacer surgir allá una Tierra que supiera satisfacerlos, una tierra que ostentará, por tanto, desde un principio ya, rasgos no sólo diversos sino contradictorios.

Movido pues por deseos ajenos, el Peregrino es guiado sin embargo secretamente también por el «mapa verdadero». Efectivamente su viaje parece imantado, de antemano ya, por el centro vedado de lo «invisible» que caracteriza, según vimos, el «origen». De ahí que su camino se inscribiera en la textura de los *mitos del Mundo Nuevo*. Esa dimensión mítica se manifiesta desde un principio ya en el hecho de que el recién llegado es inmediatamente *reconocido*. A partir de la fra-

[3] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

se: «Mi hermano, sé muy bienvenido. Te esperaba» (393), se repiten numerosas veces fórmulas similares que indican todas un «reconocimiento». No hay duda de que Fuentes alude aquí a la llegada de Hernán Cortés recibido por Moctezuma como si fuera Quetzalcóatl, el dios blanco, cuyo retorno estaba esperando. Pero no se trata solamente de poner en escena el encuentro del conquistador y del tlatoani —como variaciones en torno a un trágico malentendido— sino de presentar el viaje del Peregrino en una doble proyección: como un *hecho histórico*, una conquista «fechable» y como la *gesta del dios y rey-sacerdote de Tollán*, de la Serpiente Emplumada, cual si se tratara de figurar en el Teatro del Nuevo Mundo los mitos indígenas. Así, el Peregrino vuelve a dibujar, sin saberlo, las distintas etapas de la leyenda del dios —en la que se integra ahora su «avatar histórico»[4]—. Todo se repite y vuelve en una fabulosa *toma de conciencia a la vez mítica, histórica y poética*. Guiado oscuramente por el *«mapa verdadero»* del Nuevo Mundo, el Peregrino dibuja de este modo, ignorándolo también, el primer *«mapa de los viajeros»*: o sea, se mueve en dos niveles y espacios a la vez, definiendo, al mismo tiempo, con ese doble viaje su propia identidad.

Pero si, en cada etapa de su peregrinación, su llegada es reconocida como una vuelta esperada, esto significa ahora que la identidad del Peregrino estará como en la *encrucijada de deseos contrarios*. Impulsado por los deseos de por sí ya contradictorios —del Viejo Mundo en busca de su «segunda oportunidad», el Peregrino encarna la abertura a la historia. Al mismo tiempo, al ser reconocido por los moradores del Nuevo Mundo como aquel que viene para cumplir una promesa, el náufrago descubre que su regreso encarna la circularidad del mito así como la clausura trágica de un ciclo cósmico. En realidad, ya no es posible saber *a qué* mundo pertenece el Peregrino. Soñado y deseado por seres y continentes diferentes, su identidad se desgarra y amenaza con fijarse en la figura contradictoria de una *llegada-regreso*.

Ahora bien, lo que se esboza con esta paradoja no es sólo la identidad de un personaje llamado el Peregrino sino, por supuesto, la del ser designado por ese viajero, la del *mexicano mismo*. Al encarnar, en efecto, la gesta de la Serpiente Emplumada, la vuelta del dios blanco en su

[4] La «gesta del dios» en *Terra Nostra* es una compilación de episodios que pertenecen a fuentes muy distintas y que convergen en la «leyenda» de Quetzalcóatl. Topamos aquí tanto con el descenso del dios a los reinos del inframundo de Mictlantecuhtli como con su caída: el incesto con su hermana Quetzaltépatl. Fuentes, sin embargo, traslada, superpone y combina esos episodios. Vuelven transformados poéticamente. Son ya metáforas de sí mismos.

doble proyección histórica y mítica, el Peregrino encarna el *mestizaje cultural* del continente americano, visto a partir de una suspensión de los términos contrarios; a partir, pues, de esa llegada que es vuelta; a partir del encuentro entre un tiempo lineal, progresivo, y un tiempo circular, mítico; a partir de la conjunción entre un olvido y una memoria. Encarna ese mestizaje sobre todo como la paradoja de unos deseos proyectados hacia adelante y vueltos hacia atrás.

No cabe duda de que el autor hubiera podido detenerse aquí, en ese ámbito intermediario de un ser cuya identidad se suspende en el signo de sueños opuestos y, al parecer, irreconciliables. Varias veces, en efecto, todo parece cuajarse en el instante de una confrontación mortal, tal como la representa la lucha de los dioses enemigos, diurnos y nocturnos, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (478). Y aunque se precisara también en ese encuentro la idea de una «doble identidad», de que cada uno no es, en realidad, sino la *otra cara* del adversario, o incluso, la idea de que ambos son uno (480), no llegamos a una auténtica reconciliación. Seguimos más bien dentro del ámbito de la *alternancia de los contrarios*[5], o bien, dentro del ámbito de una *fascinación recíproca*, que desemboca, una y otra vez, en la paradoja helada de una llegada-vuelta, de una fundación-catástrofe y de un comienzo-fin[6].

En realidad, el acierto de Fuentes consiste en haber señalado, más allá de esas alternancias y paradojas, más allá también de la confrontación del Viejo y el Nuevo Mundo[7], hacia la posibilidad de reanudar con los caminos vivos del deseo, así como hacia la duración y presencia del *Otro Mundo* representado en *la tercera parte* de *Terra Nostra*. Esta empieza con una nueva vuelta-huida del Peregrino-Quetzalcóatl a España y al Oriente. Pero, esta vez, España no representará sólo la tierra de la legitimidad y el poder, sino aquella que supo conciliar alguna vez las tradiciones vivas latinas, arábigas y hebreas antes de per-

[5] La «alternancia de los contrarios», que se apoya en la doble identidad del Peregrino, o sea en el hecho de que el Peregrino-Quetzalcóatl aparece revestido también de los atributos de su doble oscuro Tezcatlipoca, al que encarna *también* —en último término—, esa «alternancia» se manifiesta más que nada en la definición de su identidad, tal como la formulan los dioses del inframundo: «Eres uno en la memoria. Eres otro en el olvido [...]. Serpiente de plumas en lo que recuerdas. Espejo de humo en lo que no recuerdas», (p. 452).

[6] Es como si volviera a figurarse, en nuevas variaciones, el jeroglífico azteca del *agua quemada*, símbolo paradójico de otra paradoja temible y sagrada a la vez: «La guerra florida.»

[7] Cf. *Tiempo mexicano*, en donde el Viejo y el Nuevo Mundo quedan caracterizados respectivamente como «Topía y Utopía» (p. 29).

seguirlas en nombre de la unidad. Situada en el último borde occidental —vesperal— del mundo mediterráneo, aparece como *una* figura dentro de la combinatoria formada por las distintas culturas que nacieron en torno al *Mare Nostrum.*

Por encima pues o por detrás del diálogo entablado por España y las tierras del Nuevo Mundo, percibimos un discurso plural que se compone tanto de las voces del mundo mediterráneo como de aquellas de Mesoamérica, en una nueva convergencia esta vez del *Mare Nostrum y de la Terra Nostra.* Es ahora como si las culturas del Mediterráneo se hubieran recogido un instante en el suelo de España antes de lanzarse en una nueva trayectoria hiperbólica más allá del mar, siguiendo el curso de la estrella doble que preside al enlace de la mañana y la tarde, del Oriente y el Occidente, o sea siguiendo el curso de Venus-Vesper, que es asimismo, según se sabe, el doble de Quetzalcóatl.

En realidad, ya Octavio Paz había llamado la atención sobre la similitud de ambos mundos: el Mediterráneo y Mesoamérica. Así leemos en *El Laberinto de la soledad*[8]:

> La diversidad de los núcleos indígenas, y las rivalidades que los desgarraban, indica que Mesoamérica estaba constituida por un conjunto de pueblos, naciones y culturas autónomas, con tradiciones propias, exactamente como el Mediterráneo [...]
> [...] es imposible no comparar la imagen que nos ofrece Mesoamérica al comenzar el siglo XVI, con la del mundo helenístico en el momento en que Roma inicia su carrera de potencia universal (83).

Venido del levante adonde vuelve de nuevo, civilizador y destructor, el Peregrino no anuncia solamente, al dibujar el ciclo de Quetzalcóatl-Cortés, una antigua fatalidad que nos remitiera al fratricidio de los Primeros Tiempos, sino que *es*, también, el mensajero de una *esperanza y una libertad*. Encarna un *tercer término*, gracias al cual será posible vislumbrar una auténtica *reconciliación*. Esta se presentará —más allá de la alternancia de los contrarios, así como más allá de un mutuo designarse en una suspensión tautológica— bajo el signo de la *convocación* de todos los tiempos y todos los espacios; bajo el signo de una *simultancidad*, tal como la propuso, alguna vez ya, precisamente, la convergencia de las culturas en torno al Mediterráneo, en donde convivieron junto y al lado de las grandes religiones, de las escuelas filosóficas de Grecia, sus múltiples derivados y críticas, que abarcan tanto la tra-

[8] Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959.

dición hermética como la Cábala o las especulaciones gnósticas, y en donde se entreveraron los mundos de Grecia, Egipto, Palestina y Mesopotamia.

Uno de los méritos de *Terra Nostra* consiste en haber ofrecido pues una visión que nos librara de la obsesión maniquea para sugerir la idea *composición* y *combinatoria*, en la que los mundos pudieran entretejerse, proyectarse y soñarse recíprocamente. Pero, por sorprendente que pudiera parecer, ese *Otro Mundo* que hace presente los orígenes múltiples de la civilización occidental se ofrece, a su vez, como una especie de «mapa escrito». Como aquellas zonas de color en el «mapa del Nuevo Mundo» agrupadas, como vimos, en torno a un centro vedado, las civilizaciones del Mediterráneo marcan los bordes de un espacio espiritual, que podríamos definir como el ámbito del vuelo y la caída de Ícaro —o sea, como el espacio de una luz prohibida, hacia la cual se orientan las aspiraciones más profundas de esas civilizaciones, como hacia lo «invisible». Al igual que aquel tejido de plumas y arañas que figuraba el mapa *verdadero* del Nuevo Mundo, el *Otro Mundo* se propone pues como un *mapa verdadero del Viejo Mundo*, un mapa en cuyo centro «habitan» de nuevo los «dueños de las palabras» —¿sirenas y esfinges?— los signos y encantamientos.

Ese sorprendente parecido explica tal vez ahora porque, en la novela, existieran *moradores de los tres mundos*: seres migratorios, trashumantes que, idénticos y diferentes, surgen en el ámbito del Mediterráneo, en Egipto o Palestina, en Venecia o Toledo así como en Mesoamérica. Entre ellos se destaca una figura «sincrética» que encarna como la *«gesta de la Mujer»*. Abarcando a la Isis egipcia, la Sofía de los gnósticos así como las encarnaciones de la Coatlicue en Mesoamérica surge en España bajo el nombre de Celestina. Concentrando en su persona múltiples dimensiones, ese personaje que radica en el Otro Mundo comparece junto con el Peregrino ante Felipe II llevando en su rostro una *máscara de plumas*, que no es, de hecho, sino el *mapa verdadero del Nuevo Mundo* (350).

A partir de esas perspectivas, tal vez sea posible acercarnos de nuevo a la cuestión de la *identidad del Peregrino* y morador de ambos mundos. A la pregunta «¿Cómo se llama este muchacho con el que *ambos* hemos soñado?» habría que contestar entonces con la frase que encontramos en la novela: *«Depende de la tierra que pise»* (668). En esa respuesta se concilian tanto los signos de la duración como aquéllos del cambio, y en ella la identidad aparece, a la vez, como la permanencia de lo uno y su facética dispersión.

Pero tal vez sea posible también formular ahora de otra manera la

definición de Malraux. Y decir que la tradición no se hereda ni se conquista, sino que *se convoca* como en un punto álgido, hacia el cual convergen una pluralidad de mundos, que no son, cada uno, más que *una* figura, *una* metáfora momentánea de aquel tiempo y espacio designado como el no-tiempo y el no-espacio del «origen». Tal vez sea posible definirla entonces —en medio de tantas y tan infinitas combinaciones— *como una de las configuraciones del deseo.*

2. SARMIENTO Y EL «AMERICANISMO»

William H. Katra
Washington State University

El cambio en la perspectiva sarmientina acerca del papel de las potencias europeas en el Río de la Plata y la capacidad de su propio pueblo para el desarrollo ha recibido poca atención hasta hoy. Casi olvidados están unos ensayos escritos entre 1841-1842 —quiere decir casi a principios de su larga carrera como «escritor público» y en los primeros años de su exilio en Chile— en los cuales se revela como un crítico severo del imperialismo inglés y un defensor de la autonomía regional[1]. En cambio, la crítica ha dedicado su mayor atención a las

[1] Domingo Faustino Sarmiento, *Obras Completas*, Buenos Aires, Luz del Día, 1948-1956, vol. XIII, págs. 305-29. Otras referencias a esta edición serán indicadas en el texto del ensayo según los números de volumen y página. Los ensayos son: «Colonización inglesa en el Río de la Plata», *El Mercurio*, nov. 1841, 19 y 23 agosto, 1842, páginas 305-20; «Lo que gana el extranjero con nuestra anarquía», *El Mercurio*, 11 nov. 1841, págs. 321-25, y «El aprendizaje de la civilización», *El Mercurio*, 30 octubre 1841, págs. 326-29. El editor declara al final del segundo de estos ensayos que «por equivocados que resultasen estos conceptos, revelan una de las preocupaciones que asediaban a los actores en la lucha y no podían omitirse en estas páginas... No han sido explicados tan satisfactoriamente hasta hoy los *agissements* de la diplomacia inglesa y singulares complacencias con Rosas...» (XIII, 325). El editor se disculpa otra vez al referirse al tercer ensayo: «Este escrito dictado por las necesidades de la época, no necesitaría para aplicarse a nuestros inconvenientes del presente, sino sustituir el concepto en que está basado de extranjeros, gobiernos y particulares, fomentando las discordias civiles en Sud América, por este otro que Sarmiento ha desarrollado muchas veces, de la indiferencia y separación del extranjero de nuestra vida civil y política y fomentando así el desorden e inexperiencia del gobierno innatos a nuestra educación y costumbres» (pág. 326). El único crítico en darse cuenta del lugar especial en la obra sarmientina que ocupan estos artículos es Ezequiel Martínez Estrada, *Sarmiento*, Buenos Aires, Argos, 1956, páginas 154-58. Roberto Tamagno, *Sarmiento, los liberales y el imperialismo inglés*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963, también trata estos ensayos, pero sin darles la importancia debida.

ideas de Sarmiento en el periodo subsecuente —empezando con la publicación del *Facundo* en 1845— que prevalecerán sin mayor modificación hasta casi el fin de su vida. Contradiciendo su anterior posición, ahora promueve la intervención de los países europeos en el Plata y critica a las razas americanas por su inferioridad étnica y racial. En este breve ensayo, no intentaré explicar las razones que tuvo Sarmiento para este cambio radical en sus ideas, puesto que existe poca información biográfica o documental. Simplemente documentaré las diferentes perspectivas que tuvo Sarmiento acerca del pueblo americano entre 1841-1852, y explicaré algunas de las implicaciones que tiene su cambio para el estudio de su pensamiento y de la historiografía de su época.

En esta serie de ensayos escritos durante los primeros años de su largo exilio en Chile se destacan dos temas: la crítica del imperialismo europeo en el Río de la Plata, y la correspondiente defensa de la población nacional en su empeño para progresar. Con una furia, protestó por el apoyo tácito, y a veces directo, que los ingleses daban al gobierno tiránico de Rosas. Él hace hincapié sobre la manera en que el dictador, Rosas, había favorecido los intereses de la población extranjera que residía en y alrededor de Buenos Aires, y por eso gozaba del apoyo de ellos ante los gobiernos europeos. Mientras tanto, los ingleses apenas escuchaban las quejas de la población local que —según esta interpretación— eran las desafortunadas víctimas de un cruel tirano. Aunque Rosas nunca había tenido relaciones cordiales con Francia, lo cual indudablemente se debía entre otros factores a las intrigas imperialistas de ese país durante el frustrado bloqueo de Buenos Aires entre 1835-1838, sus sucesivas administraciones gozaban continuamente de relaciones extensivas y cordiales con otros gobiernos e intereses comerciales. ¿Por qué, se preguntaba Sarmiento, apoyaban los ingleses a Rosas, quien en idea y acto se oponía a los principios del republicanismo y la libertad de expresión, las mismas ideas que predominaban en los círculos gobernantes de Inglaterra?[2]. Le resultaba difícil aceptar el hecho de que los intereses comerciales jugaban un papel más gran-

[2] En 1849 se le presentaría a Sarmiento otra ocasión para protestar contra la política extranjera británica en el Río de la Plata. En ese año, el señor Harry Southern, representando el gobierno británico, escribió una carta a Rosas firmada también por los agentes de ochenta de las empresas comerciales extranjeras más importantes de Buenos Aires, diciendo que el retiro del líder de las elecciones próximas sería «una gran calamidad pública» para «los intereses más importantes de la comunidad británica residente». Citado por José Luis Muñoz Azpiri, *Rosas frente al imperio británico: historia íntima de un triunfo argentino*, Buenos Aires, Ed. Theoría, 1974[2], pág. 129. En enero del año siguiente Sarmiento publicó en *La Crónica* una copia de la carta que había mandado al señor Sout-

de en la formulación de la política exterior británica que factores morales o ideológicos. Sugiere, en su estilo típicamente dramático, que existía un pacto entre los gobernantes corruptos y unos codiciosos imperialistas europeos: «he aquí el pacto que hacen: yo te entregaré, dice el gobierno, el principio económico, y tú ayúdame a sofocar el político. Pactada y firmada esta convención, fácil es decir las consecuencias dañinas que fluyen contra la América y la organización de sus gobiernos» (XIII, 307-8). Admite Sarmiento que la llamada «filantropía universal» que los ingleses pretendían ofrecer al mundo a través de su sistema comercial, y con el apoyo de su formidable flota naval, a veces tomaba la forma concreta de una «invasión universal» (XIII, 314). En el caso de la Argentina, la contribución inglesa era apoyar a un caudillo despótico quien había convertido el país en una prisión.

En estos primeros ensayos, la hostilidad de Sarmiento a la política británica llevaba la implícita aprobación para la población sudamericana, no sólo en su inclinación para el progreso, sino también en sus posibilidades de lograrlo. Sin duda guardaba recuerdos positivos de la vieja clase proletaria de Cuyo que, independientemente de influencias ajenas, había prosperado con sus prácticas modernas de agricultura y había promovido un mejoramiento general en las instituciones de la región[3]. Sentía por la reciente destrucción de esos indicios del progreso y la subsecuente despoblación de las provincias andinas. La implicación de estos primeros artículos es que culpaba a las potencias extranjeras, por medio de su política intervencionista, por haber iniciado la serie de desastres en su país; el surgimiento del nuevo régimen de caudillos, no sólo en Buenos Aires, sino a través del país, era explicado por Sarmiento principalmente con intrigas de un imperialismo extranjero que hipócritamente buscaba su propia ganancia material mientras violaba sus fines articulados de diseminar la civilización a través de la periferia.

Empezando en 1845 con el *Facundo* y otros escritos, su perspectiva cambió radicalmente acerca del papel de las potencias europeas en el

hern, en que enfatizó su apoyo a la presencia europea, y en especial la de los ingleses, en el Río de la Plata, y al mismo tiempo revela su preocupación porque los británicos habían violado sus propios objetivos morales y comerciales por apoyar a Rosas (véase VI, 276-295).

[3] Noël Salomon, «El Facundo de Domingo Faustino Sarmiento: manifiesto de la preburguesía argentina de las ciudades del interior», *Cuadernos Americanos*, XXXIX, núm. 5, 1980, págs. 121-176, demuestra que esta admiración para la clase propietaria y culta de San Juan es un tema predominante en el *Facundo*.

Plata y la condición de su propia gente para el progreso. Un aspecto principal de la nueva interpretación histórica que dio Sarmiento para la sociedad argentina de su época era la supuesta oposición entre civilización y barbarie, o dicho de otra manera, Europa y Sudamérica. De un lado, pedía para el desarrollo de su país la adaptación de modelos sociales y culturales originados en el norte de Europa (y luego en los Estados Unidos de Norteamérica) y la incorporación del país al sistema económico mundial de acuerdo con principios liberales. Entendía que el destino de la Argentina estaba estrechamente vinculado con el de Europa (y Norteamérica); las ideas, instituciones, bienes industriales, tecnología, y mercados de ésta constituían el *sine qua non* de la posible civilización en la Argentina del futuro. Del otro lado, su concepto de la barbarie se aplicaba mayormente a la tradición hispánica en las Américas: el latifundio, instituciones sociales asociadas con el feudalismo, y una cultura marcada por la herencia del escolasticismo medieval. Sin embargo, otros aspectos de la barbarie eran explicados por Sarmiento como predominantemente americanos de origen: los «desiertos» —o pampas inhabitadas—, la fauna salvaje, la población indígena y la cultura del gaucho. En sus escritos de este nuevo periodo, el *americanismo* (el subrayado es de él) y la *barbarie* tenían la misma significación: empleaba los dos términos en referencia a los aspectos hispánicos y los factores propios del nuevo mundo[4].

Ahora estaba convencido de que estos factores determinaban la inferioridad relativa de la tradición hispanoamericana, y creía que su tierra podría progresar sólo bajo la dirección de Europa. Creía que la intervención europea en su economía, política y cultura rendiría sólo beneficios para su pueblo:

> Pertenezco al corto número de habitantes de la América del Sur que no abrigan prevención ninguna contra la influencia europea en esta parte del mundo; como publicista he sostenido de diez años a esta parte que estaba en nuestro interés abrir nuestros ríos para que desenvolviesen el comercio, la riqueza, creasen ciudades y estimulasen la producción; como escritor, he defendido constantemente los intereses ingleses en América, fingiendo creer que siempre en las cuestiones que entre Europa y América se suscitan, la razón debe de estar de parte de los europeos (VI, 279).

Unos años más tarde publicó *Viajes*, en el cual defendió aún más enérgicamente los derechos europeos cuando se trataba del desarrollo de la industria y el comercio de las regiones todavía no afectadas por el

[4] Cf. VII, 216, 221 y 222 para sus discusiones acerca del *americanismo*.

progreso. Sus observaciones acerca de la sociedad africana expresaban la prioridad que daba al intercambio comercial sobre el orgullo nacionalista (V. 208-9). En el modo de sus mentores liberales de Francia, creía que sólo la *élite* de la sociedad —es decir, los intelectuales, propietarios y directores de actividades comerciales— proveerían el modelo para el avance de la sociedad. Los factores raciales o étnicos importaban poco en cuestiones relacionadas al comercio o a la organización social. En su modo de ver, el papel central de la *élite* europea en la sociedad norteafricana, tanto como en la sociedad sudamericana, justificaba cualquier beneficio que derivaba, porque eran ellos quienes corrían los riesgos y anticipaban las promesas de la civilización futura.

Después de la derrota de Rosas en 1852, la posición de Sarmiento en cuanto a la dañina presencia del *americanismo* en su país asumió un tono aún más severo. Propuso una línea de pensamiento que destacaba las diferencias entre los sectores avanzado y tradicional de su país. Ahora, abrazaba casi sin reservas la causa de la ciudad porteña[5]. Décadas antes, Buenos Aires —según su nueva interpretación— había gozado de un gobierno constitucional y una prensa libre. Pero entonces el rudo estanciero Rosas logró imponer su dominio sobre la ciudad y la región costeña, y en los años siguientes extendió su dominación sobre las otras provincias. Después de la batalla de Caseros, Sarmiento anticipaba una nueva era en la historia de su país, y su admonición era: «Todo con Buenos Aires, nada con los caudillos provinciales, que no traen sino violencia y ruina, porque son incapaces de comprender la justicia, los intereses económicos y la libertad» (XV, 57).

Sarmiento, en su pasión, justificaba esta posición con argumentos basados en los principios de la libertad política y la tradición cultural. Criticaba fuertemente a los líderes autoritarios de las provincias, de los cuales casi todos retenían su poder después de la transición del liderazgo nacional de Rosas a Urquiza. La provincia de Buenos Aires, en contraste, había vuelto a la práctica pre-rosista de la gobernación democrático-parlamentaria, y las *élites* de esa provincia continuaban promo-

[5] Aunque Sarmiento en este periodo se calificaba un «provinciano en Buenos Aires», hay que reconocer que su programa para el desarrollo del país se basaba en la convicción de que la dominación de Buenos Aires sobre las provincias del interior era legítima y necesaria. «El hecho de que los presidentes que le sucedieron (a Mitre), como Sarmiento, Avellaneda, Roca y Juárez Celman, fueron oriundos de las provincias, no significaba en forma alguna que el dominio de Buenos Aires sobre la nación peligrara», dice James R. Scobie, *La lucha por la consolidación de la nacionalidad argentina*, trad. Gabriela de Civiny, Buenos Aires, ed. Hachette, 1964, p. 9.

viendo la apertura del interior para la actividad comercial. Sarmiento estaba convencido que Buenos Aires había asumido otra vez su papel activo en la modernización del país, exactamente como él había previsto y descrito unos pocos años antes en el *Facundo.* Su opinión era que el gobierno nacional, basado en Buenos Aires, debería tomar las medidas necesarias, incluso medidas fuertes si el caso lo pidiera, para purgar a las provincias de su herencia caudillesca. Sin embargo, durante los meses que precedieron y siguieron a la derrota de Rosas en la batalla de Caseros, llegó a darse cuenta de que Urquiza, el terrateniente más rico y el máximo jefe político de Entre Ríos, era la última persona que lucharía para poner fin al régimen de caudillos en el interior. Declaró que las poblaciones de Corrientes y Entre Ríos, por razón de la herencia bárbara de Ramírez y Artigas, eran los enemigos comprometidos de Buenos Aires (XV, 59). Además, puesto que Urquiza mismo era poco más que un caudillo altivo, su intento de establecer un gobierno constitucional estaba destinado a fracasar. Para Sarmiento, el conflicto nacional consistía en un combate entre la civilización del frac y la barbarie del chiripá; entre la Provincia de Buenos Aires, que estaba geográficamente abierta a las influencias europeas, y las instituciones retrógradas de las provincias interiores.

Durante este segundo periodo parece que Sarmiento aceptaba los símbolos de civilización como una indicación verdadera del progreso. Antes, estaba convencido que la clase alta de San Juan era protagonista en una transformación pre-burguesa de la región. Sin embargo, se equivocaba después cuando asociaba la «clase culta» de la provincia de Buenos Aires con la «clase propietaria y moral» que llevaba el «traje del mundo civilizado» (XV, 166). Su concepto de la civilización llegó a equivalerse a los valores culturalistas, la paz social, y la autoridad civil. Sarmiento nunca dejó de promover otros aspectos del liberalismo utópico (la democracia, la educación para levantar las masas) y el programa liberal de transformación que antes abogaba. Pero dado el valor que ahora ponía en la estabilidad social (lo que equivalía de hecho a su apoyo para la posición privilegiada en el país que ocupaba la oligarquía bonaerense), y dado su silencio o ignorancia con respecto al juego de intereses económicos en la región, era poco más que nominal y simbólica esa promoción.

Estimaba poco la gente de descendencia hispánica por su falta de iniciativa en desarrollar un potencial naval e industrial. A causa de esto, defendía la economía colonial de su país: estaba convencido que no había alternativas prácticas para el intercambio de productos fabricados en Europa por las materias primas americanas. Creía que la capitaliza-

ción a través del crédito europeo y el resultante endeudamiento nacional era el mejor camino posible[6]. Mientras sus compatriotas toleraban el aspecto negativo de su posición servil en esos arreglos, podrían adquirir lentamente el conocimiento técnico y la experiencia comercial que eran necesarios para superar el subdesarrollo. El principal problema que veía Sarmiento en esto era motivar a sus compatriotas para aceptar voluntariamente un aprendizaje necesario en el sistema dominado por Europa[7].

Entre 1841 y 1852, este cambio radical en sus opiniones acerca del papel europeo en el progreso de su país y la inclinación criolla para el progreso se relaciona con otro cambio aún más básico en su pensamiento. En los tempranos ensayos Sarmiento reveló su comprensión del papel formador que tenían el interés material y la estrategia geopolítica sobre acontecimientos históricos. Nos sorprende encontrar en sus escritos esta anticipación del punto de vista y metodología de investigación que son característicos de los escritos antiimperialistas en nuestros propios días. Su perspectiva después de 1845, sin embargo —y repito que es esta perspectiva que predominaría en su pensamiento maduro—, tiene un implícito menosprecio para cualquier análisis que tomara como punto de partida las diferentes clases sociales y sus intereses respectivos en la lucha socio-económica. De hecho, confiaba en la conciliación eventual de los diversos intereses que separaban individuos, clases y grupos regionales. Esto significaba que no consideraba como fundamentales los conflictos entre las distintas orientaciones so-

[6] H. S. Ferns: *Britain and Argentina in the Nineteenth Century*, Oxford, ed. Clarendon Press, 1960, pág. 145, habla en términos generales acerca del camino de desarrollo de la Argentina, que se basaba en las circunstancias «bastante excepcionales» de la comunidad gobernante, que eligió el camino del progreso basado en el endeudamiento y la dependencia cada vez mayor sobre la importación de capital. Los que mandaban, aunque constituían una clase propietaria, era «a debtor class». Roberto Tamagno, *Sarmiento, los liberales y el imperialismo inglés*, propone que las prioridades de Sarmiento eran «Primero la doctrina (de librecambismo), después la patria» (pág. 92). Reproduce una carta escrita por el gobernador de San Juan, don Domingo de Oro, que documentaba el desorden en las finanzas provinciales que su predecesor Sarmiento había dejado como resultado de sus ambiciosos planes de construcción y las enormes deudas contratadas (ver nota en pág. 407). Tamagno arguye entre otros puntos que el programa sarmientino de desarrollo nacional mientras era presidente se basaba, entre otros puntos, en la dependencia sobre el crédito inglés (págs. 402-403).

[7] Admite con pena en *Facundo* que los hispanoamericanos, como los españoles, «no somos ni navegantes ni industriosos, y la Europa nos proveerá por largos siglos de sus artefactos en cambio de nuestras materias primas, y ella y nosotros ganaremos en el cambio; la Europa nos pondrá el remo en la mano y nos remolcará río arriba hasta que hayamos adquirido el gusto de la navegación» (VII, pág. 226).

ciales, económicas, o culturales en su país, por ejemplo las rivalidades entre los gauchos y la gente urbana, las masas y la *intelligentsia*, y los habitantes del interior y la gente de Buenos Aires. Estaba convencido de que las instituciones europeizadas de la gente urbana, intelectual, y bonaerense estaban destinadas a prevalecer para el bien de todos los grupos sociales en el país. Su orientación elitista, tanto como su convicción en la necesaria reeducación moral de la sociedad, le llevaron a creer que los intelectuales de su país tenían el papel histórico de guiar al pueblo en la violenta creación de un nuevo orden social[8].

[8] Ricardo Rojas, *El profeta de la pampa: vida de Sarmiento*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1945, págs. 442-46; y José S. Campobassi, *Sarmiento y su época: 1811-1863*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, I, págs. 547-548 describen las soluciones militares que Sarmiento abogaba para la pacificación del país después de la batalla de Pavón en 1861, y para la guerra de exterminación que él dirigió contra la rebelión de Angel «El Chaco» Peñalosa unos dos años después. Existe poca documentación acerca de la campaña de pacificación que él mandó, mientras era presidente, contra la insurrección de López Jordán en Entre Ríos y similares disturbios en Corrientes y Mendoza. Rojas, quizá exagerando un poco, dice que en los años después de Pavón, Sarmiento concebía la lucha contra los caudillos «como un episodio de "civilización y barbarie", y representada por él, la civilización, su fantasía exaltóse hasta el delirio, como si fuese el numen de una tragedia» (pág. 442).

3. LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA ARGENTINA

Sylvia Molloy
Princeton University

La falta de autobiografías en Hispanoamérica es ya tópico de la crítica y, como todo tópico, tiene su parte de verdad y su parte de simplificación. Lo que sí puede decirse es que la autobiografía en Hispanoamérica a menudo difiere de lo que el término designa en otras literaturas, no suele presentarse en estado «puro» —si es que tal estado es imaginable— sino como texto mixto, contaminado por otros géneros, sirviendo própositos que van más allá de la simple (o no tan simple) presentación de un yo. Así, para dar dos ejemplos salteados, la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana Inés de la Cruz, autobiografía intelectual (más bien: texto que hoy leemos como autobiografía intelectual), pero a la vez autodefensa polémica y alegato en favor de las mujeres; así también *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, rescate apasionadamente personal de un pasado provinciano y a la vez texto de propaganda política. Hay más ejemplos.

Sin duda escasean en Hispanoamérica las autobiografías «privadas», por así llamarlas, los relatos en primera persona que trazan un recorrido individual y que se basan en la introspección. No me detendré en conjeturar explicaciones para tal escasez, sí en desmontar uno de los aspectos más discutibles del tópico crítico, inaugurado por Ortega: que el hombre hispánico es poco dado a recordar su pasado. Adolfo Prieto ya ha comentado y criticado esta justificación simplista basada en una dudosa lectura del «carácter nacional»[1]. Una de las causas de la escasez señalada sería un general y compartido pudor. Leo de la *Revista*

[1] Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Santa Fe, Ed. Nacional del Litoral, p. 12.

de Literatura (Madrid, octubre-noviembre 1953), citada por Prieto, la siguiente declaración:

> Tal vez la causa de esta desértica zona de nuestra producción literaria se deba a que el español es reacio a sincerarse y, sobre todo, que nunca ha brillado por sus cualidades de «causeur». Es poco propicio a comentar y a escuchar. Prefiere discutir y dictar.

Paso por alto la última parte de la aseveración, en la que se oyen ecos lejanos, aunque del otro lado del Atlántico, del Borges de «Las alarmas del doctor Américo Castro». En cuanto al supuesto pudor, o reticencia a sincerarse (sea o no rasgo comunitario) que explicaría la escasez de autobiografías, olvidan los críticos que la primera persona no es necesariamente aval de sinceridad. «Cuando el hombre habla en primera persona es cuando es menos él mismo —escribía Oscar Wilde—. Dadle una máscara y os dirá la verdad.»[2]

Otros serán los motivos que expliquen la escasez en Hispanoamérica —donde por otra parte abundan las memorias— del texto autobiográfico que se quiere más «personal», del ejercicio autocomplativo del Yo que se re-crea, y que funciona —como lo vio Barthes en carne/texto propios al escribirse— alternando «oleadas de imaginario simple» con «ataques críticos» que recalcan el imaginario, ya que «no hay más puro imaginario que la crítica (de sí)»[3]. Rastrear esos motivos significaría analizar, más allá de la caracterología barata, el sistema en que se inscriben los textos en primera persona (y sobre la primera persona) en la literatura hispanoamericana, los códigos que los fundamentan, la tradición de lectura que presuponen, la expectativa de sus receptores, en una palabra situar el texto autobiográfico —o su ausencia— en un contexto histórico, social, cultural y, más particularmente, literario preciso. Y más aún: significaría analizar, de manera más amplia y tomando en cuenta toda la producción literaria hispanoamericana, sin limitaciones genéricas, los caminos que tomó para manifestarse, las formas, los géneros que prefirió, el imaginario del sujeto en nuestras letras. Apunto la posibilidad de tal estudio, demasiado vasto, desde luego, para estas páginas.

Limito mi comentario, por lo tanto, no al análisis del contexto sino del texto autobiográfico, tal como se da en un país —la Argentina—

[2] Oscar Wilde, *The Artist as Critic*, ed. Richard Ellmann, New York, Random House, 1968, p. 389. Traducción mía

[3] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. Seuil, 1975, p. 124.

y en algunas instancias durante los siglos XIX y XX. Espero contribuir con estas páginas a una reflexión más general sobre la autobiografía en Hispanoamérica.

Tiempo, identidad y recuerdo signan estos textos como signan todo texto autobiográfico, pero acaso de un modo particular. Acudo a una fecunda nota de Borges, de *Evaristo Carriego*, para orientar mi lectura. Escribe Borges:

> Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. La conquista y colonización de estos reinos —cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones— fueron de tan efímera operación que un abuelo mío, en 1872, pudo comandar la última batalla de importancia contra los indios, realizando, después de la mitad del siglo diecinueve, obra conquistadora del dieciséis. [...]. El tiempo —emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y su corona— es de más imprudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar, lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él[4].

Desde los primeros momentos, por cierto —y pienso en textos anteriores a Sarmiento—, el discurso autobiográfico argentino, en general urgido por las circunstancias, mezcla las fronteras temporales, se empeña —en un mismo acto— en recordar un pasado y registrar un presente (cuando no en anunciar un futuro, como se verá luego en Sarmiento). (Piénsese aquí en las ricas derivaciones del latín *recordare*: da *recordar* en español, *to record* —registrar— en inglés, y el ya caído en desuso *recorder* francés: repetir algo que se ha aprendido de memoria para no olvidarlo.) En todos estos sentidos *recuerdan* los memorialistas y autobiógrafos de la independencia, impulsados por la memoria inmediata y utilitaria: se trata en la mayoría de los casos de presentar a un yo público en su momento histórico —ese pasado que toca a las puertas del presente, que es el presente— para ponerlo, como escribe Belgrano, «a cubierto de la maledicencia» y «conservar [su] buen nombre»[5]. De ninguna manera son (ni quieren ser) textos evocatorios y la morosidad del detalle nostálgico —brecha hacia el imaginario— no tiene lugar en ellos. Memorias más que autobiografías, textos que

[4] Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1963, p. 20.
[5] Adolfo Prieto, *ob. cit.*, p. 36.

pertenecen menos a la literatura (en cuanto ficción) que a la historia, proveen sin embargo el fondo literario —el código aceptado y reconocible— en el cual y contra el cual se inscribe el texto autobiográfico de Sarmiento.

Recuerdos de provincia obedece a intenciones varias y hasta encontradas, como lo insinúan los epígrafes y las primeras páginas del libro. Por un lado, el texto se anuncia «para mis compatriotas solamente» y más precisamente para «un centenar de personas». Sarmiento recalca el carácter inmediato y pasajero de su páginas autobiográficas, escritas para corregir la calumnia del momento:

> Después de leídas pueden aniquilarlas, pues pertenecen al número de las publicaciones que deben su existencia a circunstancias del momento, pasadas las cuales nadie las comprendería[6].

Pero por otro lado, matizando esta aparente desvalorización de *Recuerdos* que hace del libro un texto cuya utilidad está sólo en el presente, Sarmiento compara la tarea del biógrafo de sí mismo con la del escultor que «de un trozo de mármol bruto puede legar a la posteridad una estatua» *(ib.)*. Corregir el pasado, dar un ejemplo al futuro; hay un tercer propósito, velado, anima también estas páginas: el de preparar una candidatura política, el de vender una imagen. Sobre esta fluctuante e inarmónica base ideológica se construye el yo de Sarmiento, dotado de una triple *autoridad*: la del que orienta la lectura hacia la reivindicación, hacia el éxito político y por fin —y en esto difiere de los textos autobiográficos que lo precedieron— hacia el placer sinuoso de la narración evocadora.

Antes de *Recuerdos de provincia* Sarmiento ya ha escrito otro texto autobiográfico, *Mi defensa*, cuyo título indica su orientación. Texto monolítico, presenta en bloque a un yo que más que construirse ante el lector se dice; o mejor, le dice al lector quién es, *de verdad*. Pero adivina Sarmiento que el yo al hablar de sí mismo, al hablar*se*, fuerza en el campo de esa verdad la dimensión del imaginario y del deseo. Así, a pesar de haber declarado al comienzo de *Mi defensa* que el texto «no es una novela, no es un cuento» (*MD*, 22), concluye ese primer escrito

[6] Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, ed. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1984, p. 54. Cito por esta edición que incluye el texto de *Mi defensa*. Abreviaré *RP* y *MD* respectivamente.

autobiográfico diciendo (acaso sin medir plenamente el alcance de sus palabras) que ha «mostrado al hombre tal como es, o *como él mismo se imajina que es*» (MD, 47).

El texto de *Recuerdos*, posterior a *Mi defensa* —y posterior también a *Facundo*, «biografía» ricamente ficcionalizada—, saca precisamente al yo del recuerdo-registro, le permite una libertad de composición que lo abre, precisamente, al imaginario. Si bien el yo que se construye es un yo predominantemente público, armado a base de hechos «verificables», la composición está trabajada por espacios sugerentes, es el texto escurridizo de un yo disperso. A este yo, perpetuamente descentrado como sujeto de enunciado y a la vez centro de enunciación, puede aplicársele el epígrafe de De Quincey con el que se abre el *Evaristo Carriego* de Borges: «a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered». La autorrepresentación, en *Recuerdos*, es un sostenido trabajo metonímico, por proyección y desplazamiento. El entorno por el sujeto: «he querido apegarme a mi provincia» (*RP*, 53); los antepasados por el individuo: «a los nombres que en [el cuadro genealógico] se registran, lígase el mío» (*RP*, 54). Tanto los meandros —digresiones nada «accidentales» como las que Sarmiento veía en *Facundo*— como el determinismo histórico sirven sin duda un propósito meliorativo: «[mi nombre] puede alumbrarse a la luz de aquellas antorchas sin miedo de que revelen manchas que debieran permanecer ocultas» (*Ib.*). Pero además, este trabajo de *apego*, de *ligazón*, de *mezcla* —son todas palabras de Sarmiento— abre otras posibilidades, de la cual la más importante es la de añadir facetas a un *personaje* —Yo— diseminado. Esta valoración de los lados, este volcarse en lo otro o los otros de modo tan literariamente eficaz, no se daría, creo, si Sarmiento no hubiera escrito ya *Facundo*: si no hubiera practicado, no sólo el «deber» de la biografía sino, oblicuamente, el placer de la ficción.

Con Sarmiento surge en el discurso autobiográfico argentino una memoria además de registradora *evocadora*: un intento de rescatar aspectos de una existencia tales como fueron entonces, distanciados luminosamente en un pasado añorado e inalcanzable que el autobiógrafo *re-crea*, sacándolos del lineal devenir histórico por un ejercicio de rememoración vecino de la ficción. Piénsese por ejemplo en el rico núcleo narrativo que constituyen —precisamente en el centro irradiante del libro— los capítulos titulados «Historia de mi madre» y (ambiguamente) «El hogar paterno». Esos capítulos en que el yo, después de haberse ido componiendo por derivación, por fin se arraiga en «tierra viviente», fundamentando su identidad y nombrando su origen, abun-

dan precisamente en «pormenores lacónicos de larga proyección», para citar una vez más a Borges[7].

Que Sarmiento tenía conciencia de la dimensión ficcional de su texto autobiográfico, aunque por momentos la negara, me parece un hecho. Precisamente en uno de los dos capítulos mencionados, «El hogar paterno», queda inscrita esa conciencia, en un curioso pasaje. Al hablar de Ña Cleme, «el pobre de la casa», aquella «india pura, renegrida por los años», recuerda Sarmiento cómo los demás la creían bruja y cómo colaboraba ella misma, con sus relatos («trabajaba en sus conversaciones») en la confirmación de esa creencia y en la elaboración de su personaje. Y concluye Sarmiento de esta actividad creadora eminentemente compensatoria:

> Tenemos decididamente una necesidad de llamar la atención sobre nosotros mismos, que hace a los que no pueden más de viejos, rudos i pobres, hacerse brujos; a los osados sin capacidad, volverse tiranos crueles; i a mí, acaso, perdónemelo Dios, el estar escribiendo estas pájinas (*RP*, 208).

Colmar una carencia —aquí la falta de bienes o la falta de capacidad— inventando (e inventándo*se*) a base de lo excesivo: brujería, tiranía, escritura. Perfectamente queda definido así el acto de ficción al que, de modo acaso sorprendente, se adhiere el discurso autobiográfico de Sarmiento.

Recuerdos de provincia registra y evoca un pasado. Además, muy importantemente, *lo añora*, con pasión y con claro sentimiento de pérdida. Esta añoranza de lo que fue —o acaso de lo que no fue: escribe Gusdorf que escribirse en primera persona es vengarse de la historia[8]— aparece a menudo en los textos autobiográficos argentinos posteriores al de Sarmiento. Antes de comentar brevemente algunos de ellos, quiero recordar la riquísima reflexión de Walter Benjamin sobre la memoria en Baudelaire y en Proust, porque me parece sumamente útil para reflexionar sobre el discurso autobiográfico y porque de hecho orientan mi comentario. Sin detenerse en el texto de Benjamin, apunto simplemente cómo su autor estudia la crisis del sujeto en el siglo XIX, con el advenimiento de la sociedad industrial, a la luz del choque —la pérdida de armonía— entre pasado individual y pasado colectivo, comunitario. Entran en juego entonces —plenamente, como principios

[7] Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1964, p. 73.

[8] James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Ed. University Press, 1980, p. 36.

estéticos estructurantes— diferentes recursos rememorativos, desde la alegorización extratemporal de Baudelaire hasta la memoria involuntaria de Proust —con el fin de preservar una experiencia individual que se siente amenazada por una alteridad— los otros: la masa —poco reconfortante.

Tal desazón se da, en la Argentina —y la paradoja es significativa— con el proceso de reorganización nacional. Si bien en Sarmiento se notaba la diversidad de estrategias para recordar el pasado, era innegable que el propósito básico de su texto autobiográfico era la construcción de una imagen, de un yo que por variado no era menos rotundo. La egolatría de Sarmiento —Don Yo para sus contemporáneos— sin duda sirvió de pasión sostenedora para tal construcción pero no parece bastar como causa. Porque precisamente otro Don Yo —Lucio V. Mansilla, preocupado como pocos en las letras argentinas por su *figura*— legó en sus textos autobiográficos no una imagen construida, articulada, sino un yo fragmentario, hecho de piezas encontradas y en continuo estado de perplejidad y de desasosiego. He analizado en otro lado los procesos mediante los cuales el sujeto de *Entre-Nos*, *Una excursión a los indios ranqueles* y *Mis memorias* se exhibe a la vez que se desarma, haciendo del desmontaje el móvil principal de la composición de su persona. Sólo quiero recordar aquí, en relación con *Mis memorias*, escrito declaradamente autobiográfico, el conflicto que apunté más arriba entre recuerdo personal y recuerdo colectivo, añadiéndole las dos posturas ya vistas en Sarmiento —registro, evocación— para explicar las tensiones del texto de Mansilla.

Mis memorias se propone una multitud de propósitos:

> He querido escribir la vida de un niño, comentando lo indispensable, tratando de ser lo menos difuso posible al perfilar situaciones de familia, sociales, personales, a fin de no fatigar la atención del lector, esforzándome por último en vivificar el gran cuadro pintoresco, animado, siempre interesante, del país que fue en otra edad, la Patria amada; que me ha hecho lo que soy[9].

El eco sarmientino —mostrar a un yo hijo de la patria— es evidente. Pero ya en este resumen de propósitos que hace Mansilla hay demasiadas cosas: documentar la vida de un niño, perfilar la sociedad porteña entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado, y dar testimonio (como ya ha escrito al comienzo de las memorias) para «ayudar a que no

[9] Lucio V. Mansilla, *Mis memorias*, Buenos Aires, Ed. EUDEBA, 1966, p. 196. Abreviaré *MM*.

perezca del todo la tradición nacional» (*MM*, 65). De hecho el texto parece privilegiar menos a un yo privado que a un yo público, y menos a un yo que a un ambiente perdido, el Buenos Aires «que fue en otra edad». La gran aldea que para Mansilla, en 1904, ya resultaba laberinto y *maremágnum* (*MM*, 192) sigue siendo de lejos, en el recuerdo evocatorio, una gran casa donde se pasa de calle en calle, de cuarto en cuarto, como se pasaba del «costurero» de Agustina Rozas a su comedor. Se siente por sobre todo en Mansilla la necesidad de familiarizar una ciudad que se le ha escapado de las manos: un Buenos Aires cuyos cambios ya han sido registrados con acritud, con curiosidad, con humor, por López, Cambaceres y Martel. El Buenos Aires de *Mis memorias* no es escenario contra el cual el yo autobiográfico detalla sus actos; más bien reemplaza a ese yo al punto casi de borrarlo, alude a la textura de ese yo como Palermo aludirá más tarde, de manera más explícita, a Evaristo Carriego. Si el recuerdo personal cede el paso a la memoria compartida, a la añoranza de un «entrecasa» de grupo (no en vano se titulan *Entre-Nos* las charlas de Mansilla), es porque ante el conflicto Mansilla elige confundir a su yo con su grupo —la burguesía porteña del Ochenta— elige que el grupo sea su yo. *Mis memorias* es a la vez un ejercicio de recuperación nacional y una necromancia.

La memoria como tema, a la vez que como técnica, aparece problematizada en el texto de Mansilla, calificado por él mismo de «laberinto mnemónico» (*MM*, 22). Más de una de las digresiones del libro (que es a su vez pura digresión, deriva) trata de la memoria y procura fijar sus mecanismos, desde la «visión casi luminosa» que el adulto tiene de su infancia, hasta la «memoria topográfica» (*MM*, 70) de la lectura y del lenguaje, o la facilidad de aprender a otros de memoria que no a sí mismo. Pero es otro escritor autobiógrafo del mismo grupo y de la misma época, Eduardo Wilde, quien lleva más lejos esta reflexión, reconociendo en la memoria no sólo la fuente de su discurso de autobiógrafo, sino el fundamento de su estética.

El más fragmentario de los prosistas del Ochenta dejó innúmeros textos breves y un escrito más extenso (aunque inconcluso): *Aguas abajo*. Texto claramente autobiográfico, que corresponde puntualmente a la vida de Wilde, aparece distanciado de su autor por el uso de una tercera persona cuya identidad se anuncia en la «Advertencia» inicial —habla Wilde ambiguamente del «sujeto que se describe»— y queda revelada en el coqueteo algo torpe de los primeros párrafos:

> Entre mis papeles, revisando los más interesantes, encuentro una carta de Boris [...]

> Boris es un sujeto original por cuya imaginación de índole intrínseca, haré algunas excursiones en estas páginas [...] [10]

Me es imposible entrar aquí en las implicaciones del discurso autobiográfico en tercera persona. Sólo indico el peculiar trabajo de distanciamiento y figuración que opera el cambio gramatical: se escinden sujeto de enunciación y sujeto de enunciado en lugar de coincidir, como es habitual en la autobiografía. En el caso preciso de Wilde, la transformación quizá se aclare con un comentario de una de sus cartas:

> Todas las biografías son falsas porque contienen no el retrato del biografiado, sino su copia en el cerebro y las pasiones del biógrafo [11].

La noción de que la biografía es falsa —que es ficción de su autor, producto de sus pasiones— se extiende sin dificultad a la biografía de sí mismo. *Aguas abajo* refleja esa postura, señala con la tercera persona y el nombre fabricado, Boris, el proceso de *copia*, de figuración.

Las memorias de Mansilla se detienen en la adolescencia, aunque el proyecto era más largo. Wilde, en *Aguas abajo*, tenía la intención de cubrir hasta su primera adolescencia inclusive pero sólo escribió su infancia. Lo que se destaca en el texto es, justamente dentro de esa infancia, la tematización de la percepción y de la memoria observadas *sólo* en el personaje autobiografiado («sujeto original») y no —he aquí la novedad del libro— visto como hijo de un país, miembro de una familia, o representante de una clase.

El autobiógrafo Mansilla se vanagloria de la riqueza del recuerdo, tomando las contradicciones de la memoria como prueba de su variada fecundidad: «no tengo nada que se parezca a un apunte a la vista a no ser mi memoria» (*MM*, 174). El autobiógrafo Wilde, en cambio, duda de las trampas de la percepción y del recuerdo, sabe que el pasado es tan inasible como el presente, que ambos se contaminan, y además hay «una *futuridad* que [los] altera» (*AA*, 2). Duda también de la unicidad del que recuerda y se recuerda, presentándolo en estado consciente de alteridad:

> [La] sensación de una doble personalidad no se referiría solamente a la suya propia; él veía también, a veces, dos personas en aquella que le interesara. Quiso mucho a una niña; ésta se hizo mujer, joven, luego adulta y, por fin,

[10] Eduardo Wilde, *Aguas abajo y sus mejores cuentos*, Buenos Aires, Ed. Jackson, 1953, p. 1. Abreviaré *AA*.

[11] Eduardo Wilde, *Páginas escogidas*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1957, p. 259.

vieja. Pues bien, él seguía *queriendo* a la niña y *conociendo* simplemente a la vieja, que era naturalmente la misma, pero la niña era otra, la que él amó (*AA*, 6).

Duplicación —y duplicidad— de la personalidad, de la visión (lo que Wilde llama «la doble vista anacrónica»), de la memoria, del tiempo: la crisis del sujeto ya mencionada se da en la autobiografía de Wilde (como en muchos otros de sus escritos) en términos que recuerdan (o prefiguran) a Proust. También a Wilde puede aplicarse la frase de Walter Benjamin: «Para Proust es puro azar que el individuo reciba una imagen de sí mismo o que pueda adueñarse de su experiencia» [12]. Wilde le hace dar al recuerdo autobiográfico otra vuelta de tuerca: del registro a la evocación, y luego de la evocación al «ensueño perenne» que practican el texto de *Aguas abajo* y su personaje; al ensueño que es lugar por excelencia del imaginario y, desde luego, de la ficción.

A principios del siglo XX Mansilla y Wilde dejan la autobiografía abierta hacia dos vertientes: una que procura mantener la difícil tensión entre yo público y yo privado, texto que es a la vez autorretrato y memorias de grupo y en el cual se practica el recuerdo como justificación, autodefensa y añoranza; otra, más libre, menos evidentemente atada a la historia —para parafrasear a Sarmiento: menos atada al hombre como es que al hombre tal como se imagina que es— y más abierta a las posibilidades de la ficción. Para seguir este itinerario que he ido trazando hubiera querido comentar dos textos del siglo XX que se sitúan cada uno en una de las dos vertientes, dos autobiografías de mujeres. Sólo las menciono: la *Autobiografía* de Victoria Ocampo y *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange. En la primera —hasta por el tono conversacional— encontramos más de un legado de Mansilla, sólo que al recuerdo de clase se añade otra protección: la de la muy problemática cultura. En la segunda puede verse cómo el ejemplo de Wilde ha dado frutos: texto autobiográfico en primera persona, también relato de infancia, elige sin embargo marcar distancias mediante el cambio de nombres propios y la ocasional invención. El hecho de que se trata de dos mujeres proporciona sin duda aspectos nuevos al estudio de la figuración del sujeto. Interrumpo pues aquí este comentario, que es parte de un estudio más extenso sobre el discurso autobiográfico en la Argentina.

12 Walter Benjamin, *Poésie et Révolution*, Paris, Ed. Denoel, 1971, p. 229. Traducción mía.

4. IDENTIDAD CULTURAL Y TRADICIÓN ESOTÉRICA

Didier Jaén
University of California, Davis

El descubrimiento y la conquista de América fueron productos de una combinación típicamente española de espiritualismo y pragmatismo que desde entonces y a través de la formación de la cultura hispanoamericana, han estado en pugna constante entre sí mismos. Pero el espiritualismo pronto se redujo a una afirmación de los dogmas y las instituciones católicas y al rechazo de otras avenidas de experimentación o investigación espiritual; mientras que el pragmatismo se centraba en la búsqueda de la riqueza fácil y el poder material tanto para el individuo como para el estado. Ambas tendencias han dado su fuerte colorido a la formación de la identidad cultural de Hispanoamérica. Pero cuando, a partir de los movimientos de independencia, una nueva avenida de formación cultural aparece en el ámbito hispanoamericano, la del liberalismo, las dos tendencias tradicionales, del institucionalismo católico y del pragmatismo individualista, se reconocen hermanas y se unen para luchar contra este enemigo común.

Desde entonces, esta tendencia liberal y ese conflicto al cual dio origen han marcado profundamente la identidad cultural de Hispanoamérica tanto en su desarrollo político y social como en su literatura.

Por liberalismo entendemos aquí no una doctrina político-económica específica del siglo XIX, sino una tendencia general dentro de las ideas políticas, sociales y literarias favorable a la libertad individual y en materia de ideas, no limitada por la ortodoxia o los principios establecidos en asuntos de política y religión, sino más bien abierta a las reformas y al progreso en todos los campos, y en dirección hacia una mayor libertad y participación popular en la política y el gobierno. Las grandes revoluciones y reformas políticas del siglo XVIII (la francesa y la norteamericana) fueron manifestación de ese liberalismo. El movimiento

de independencia iberoamericano fue también producto de las mismas tendencias liberadoras y liberales. Esto no niega o ignora las causas económicas de tales movimientos, por supuesto, simplemente señala su manifestación ideológica.

En parte, el origen y desarrollo de tales tendencias se encuentran en la influencia de ideas, movimientos y sensibilidades de naturaleza esotérica que esporádicamente surgen a la superficie en nuestras expresiones literarias y políticas. El estudio de estas corrientes es un campo casi virgen pero de indudable importancia para la comprensión de la totalidad de la cultura iberoamericana.

Las conexiones esotéricas del liberalismo pueden señalarse en la formación de logias masónicas secretas en las cuales participaron los próceres de la independencia. El origen de estas sociedades se encuentra, en parte, relacionado con una obra ficticia de significado esotérico, la *Fama Fraternitatis* o *Fama de la fraternidad de la Rosa Cruz*, publicada anónimamente en 1614, pero atribuida a Johannes Valentinus Andrea, el mismo personaje a quien Borges alude en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» como uno de los fundadores de la sociedad secreta que dio origen a Tlön, y a quien Borges describe como «un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él»[1]. La *Fama* narra las aventuras de un caballero llamado Rosenkreutz quien después de ser iniciado en los misterios esotéricos en el Oriente, en Caldea y Egipto, pasa por España y luego regresa a Alemania donde funda una sociedad secreta e invisible (el Colegio Invisible de los Rosacruces) dedicada a los estudios alquímicos, herméticos y cabalísticos, lo mismo que a la filantropía y la fraternidad universal. El interés en la filantropía, el amor de la humanidad, y en la fraternidad universal, era resultado directo del panteísmo idealista que constituye la base de las creencias esotéricas encerradas en el hermetismo, la cábala y el neo-platonismo de origen gnóstico. Estos mismos principios sirvieron de base para la fundación y organización de sociedades masónicas en Inglaterra y Francia, y determinan la tendencia hacia la partipación política de algunas sociedades secretas como los francmasones y los teosofistas. Por otro lado, la búsqueda de una verdad última, más allá

[1] *Ficciones*, Buenos Aires, 1956, p. 16. La información viene de Thomas De Quincey, «Histórico-Critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and Freemasons», *Collected Writings*, ed. D. Masson, Edimburg, 1889-90, , XIII, pp. 384-448. Ver también Paul Arnold, *Histoire des Rose Croix et les origins de la Franc-maçonnerie*, Paris, 1955.

de los dogmas, los mitos y las letras (la gnosis) predispone a una actitud abierta (es decir liberal) hacia diversas avenidas de conocimiento intelectual o espiritual; es la actitud que sirve de base a la formación de la «Royal Society» de Londres en el siglo XVII[2].

El propio Menéndez y Pelayo, a pesar de su displicente y derogatorio estilo en lo que se refiere a sociedades secretas, no puede ocultar el altruismo en los principios de éstas: «Gárrulas reclamaciones sobre la igualdad natural de los hombres, sobre la mutua beneficiencia y sobre el exterminio de los odios de raza y de religión, y muchas bocanadas de pomposa retórica contra el monstruo del fanatismo, llenaban las sesiones...»[3].

La francmasonería, ha señalado Madariaga (con base en La Fuente), entra en España en 1726 y para 1734 había en Madrid cuatro logias[4]. A la logia organizada por Aranda pertenecieron mentes ilustres como el duque de Alba, Campomanes, el conde de Montijo y Jovellanos. A un nivel más popular, el famoso Cagliostro (sobre el cual escribiera Huidobro una novela en 1934) parece haber fundado logias en Andalucía y Cataluña. También a Hispanoamérica se extendieron tales organizaciones y, como señala Madariaga, «muchos de los prohombres de la guerra se secesión resultarán ser adeptos a la francmasonería»[5]. Entre ellos Miranda, O'Higgins y San Martín, supuestos miembros de la famosa Logia Lautaro. El propio Bolívar, a pesar de su declarado materialismo científico, se conduce y se expresa a veces en términos característicos del espíritu francmasón. El juramento del Monte Aventino, como sugiere Sally Ruiz Aponte en su obra *La esotería en la narrativa hispanoamericana* «no deja de tener cierto matiz esotérico, producto quizá de las diversas ideas espiritistas y teosofistas que circularon en América»[6].

Por otro lado, la línea ideológica liberal puede trazarse restrospectivamente desde Bolívar, a través de Rousseau, a Espinoza, centrada en la idea de la libertad, especialmente intelectual, del individuo dentro de la sociedad. En los orígenes mismos de la cultura hispanoamerica-

[2] Francis A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London, 1964.

[3] *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1946, V. p. 101.

[4] Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias. Introducción a Bolívar*, Buenos Aires, 1950, pp. 741-750. Información basada en Vicente de la Fuente, *Historia de las Sociedades secretas, antiguas y modernas, en España y especialmente de la francmasonería*, Lugo, 1870-1871.

[5] Madariaga, *ob. cit.*, p. 750.

[6] Sally Ruiz Aponte, *La esotería en la narrativa hispanoamericana*, Univ. de Puerto Rico, 1977, p. 131.

na moderna, moldeada por la lucha de las tendencias liberales, no se pueden ignorar, pues, las raíces esotéricas.

En la segunda mitad del siglo XIX resurge otra vez el interés de las sociedades secretas y los conocimientos esotéricos en forma que va a dejar un sello claro en la cultura y la literatura hispanoamericana. Dos movimientos resultan muy influyentes. El espiritualismo o espiritismo surge como un movimiento de carácter social moderno hacia 1848 en el estado de Nueva York como resultado de las experiencias de las hermanas Fox. Luego, popularizado como un sistema de creencias por Allen Kardec, tuvo gran difusión en Brasil y otros países de Hispanoamerica[7]. Hacia 1866 se funda una sociedad espiritista en las cercanías de la ciudad de México[8]. En 1870 se funda otra en Buenos Aires y, relacionado con esto, señala Paul Verdevoye para esta época los orígenes de la literatura fantástica en el Río de la Plata[9]. Sin embargo, es principalmente después de 1890 que el impacto de las doctrinas esotéricas empieza a colorear ciertos aspectos de la literatura hispanoamericana. Además de las influencias literarias de Francia y del movimiento trascendentalista norteamericano (Emerson, Whitman) también de origen esotérico, tal vez una de las más importantes influencias en este respecto fue la expansión a Hispanoamérica del movimiento teosófico fundado por madame Blavatsky en 1875. Rubén Darío se inicia en el movimiento teosófico y en las lecturas de la Blavatsky en 1890, hecho que tiene un efecto inmediato en su producción literaria, por ejemplo en sus cuentos fantásticos y en sus poemas «Reencarnaciones», escrito en Guatemala en 1890, y «Metempsicosis» de 1893 (año en que se funda la primera rama teosófica en la Argentina)[10]. Lugones, quien también tiene un poema en prosa titulado «Metempsicosis» en *Las montañas de oro*, fue miembro de la sociedad teosófica en Buenos Aires y llegó a publicar un cuento en una de las

[7] Pedro McGregor, *The Moon and Two Mountains*, London, 1966, pp. 86-102, sobre el desarrollo del espiritualismo en el Brasil.

[8] Isabel Kelly, *Folk Practices of Northern Mexico*, Austin, 1965, p. 75.

[9] Paul Verdevoye, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 1980, VII, núm. 9, p. 285.

[10] Enrique Anderson Imbert, *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío*, Harvard University, 1967, pp. 26-27. Ver también Ricardo Gullón, «Pitagorismo y modernismo» en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1986, p. 381. Delfín L. Garasa, «Presencia de la teosofía en la obra de algunos escritores argentinos entre 1900 y 1930» (manuscrito publicado en la revista *Vigencia*, de Buenos Aires, que no he podido localizar) comenta la obra de Eduardo Holmberg, Lugones, Atilio Chiappori, Ricardo Rojas y Arturo Capdevila; también se menciona a José Ingenieros y Joaquín González entre los militantes del movimiento teosófico.

revistas de la sociedad[11]. Gabriela Mistral también creyó en la metempsicosis.

En México, Amado Nervo compartía el interés en las doctrinas esotéricas, mezclando nociones metafísicas sacadas de Nietzche, Pitágoras, el espiritualismo y las religiones orientales[12]. Esta tendencia sincretista contribuye a la asociación de los nombres de Buda, Pitágoras y Cristo en la poesía modernista, como ha señalado Ricardo Gullón, por ejemplo, en Julio Herrera y Reissig o en Antonio Machado[13]. Tal sincretismo se explica también en términos de las doctrinas teosóficas que consideraban a Jesús como reencarnación de Maitreya, el espíritu liberador en la mitología de la India[14].

Rodó manifiesta en gran parte de sus ensayos en *Motivos de Proteo*, por ejemplo en sus comentarios sobre *Peer Gynt*, una tendencia hacia la concepción espiritualista y teosófica. El *Ariel* se explica no sólo como producto de un idealismo poético sino como expresión de una filosofía idealista y estética que concibe la realidad última, la realidad esencial, como un fenómeno estético, tal como fue concebido por Vasconcelos en su filosofía estética, de tendencias pitagóricas.

El interés en las doctrinas esotéricas y espiritualistas se encuentra también presente entre los jóvenes intelectuales de la Revolución Mexicana. Madero fue iniciado en el espiritualismo en Francia en 1891 y escribió unos comentarios sobre el *Bahagavaad Gita* que luego fueron recogidos y citados extensamente por Vasconcelos en sus *Estudios indostánicos*[15]. Esta es la primera historia del pensamiento y las doctrinas filosóficas de la India en español, escrita, según Vasconcelos, en parte para satisfacer su propia curiosidad intelectual y la de su generación, y en parte para aclarar el caos y la confusión de los escritos de la Blavatsky[16]. Toda la obra filosófica y ensayística de Vasconcelos se entiende como un esfuerzo por darle expresión sistemática a su con-

[11] Verdevoye, *art. cit.*, pp. 289-290. L. Lugones, hijo, *Mi padre*, Buenos Aires, 1949, p. 268; Theodore W. Jensen, «El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones», en *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan, East Lansing, 1975, pp. 299-307; y Garasa «Presencia de la teosofía...».

[12] E. Anderson Imberte y Eugenio Florit, *Literatura hispanoamericana*, New York, 1970, vol. II, p. 134.

[13] Gullón, art. cit., pp. 364 y ss.

[14] Mary Lutyens, *Krishnamurti. The Years of Awakening*, London, 1975, p. 11, y J. Hackin *et al.*, *Asiatic Mythology*, New York, pp. 161-162.

[15] José Vasconcelos, «*Estudios indostánicos*», *Obras Completas*, México, 1957-1961, vol. III, pp. 158-162.

[16] José Vasconcelos, «*Ulises Criollo*», *Obras completas*, Vol. I, p. 611.

cepto estético-idealista de la realidad, derivado de las doctrinas esotéricas del pitagorismo pero coincidentes con la teosofía. *La raza cósmica* es expresión de una visión de la evolución como una gradual revelación del espirítu en la materia; idea hegeliana resucitada en las doctrinas teosóficas[17].

Es conocida también la asociación de Arévalo Martínez con el espiritismo que influye en su creación de obras de fantasía como *El hombre que parecía un caballo* o en narraciones de viajes a otros mundos por medios espiritistas, las dos utopías de *El mundo de los maharachias* (1938) y el *Viaje a Ipanda* (1939), relatos de acontecimientos que «se remontan a épocas pretéritas hace milenios, cuando en la tierra existía un continente único, Atlán, que precedió a la Lemuria y a la Atlántida»[18]. El método de viaje y los temas reflejan prácticas y obras teosóficas al estilo de Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía.

Después de estos contactos modernistas y post-modernistas, la literatura más reciente, de escritores como Borges o Lezama Lima, refleja un conocimiento amplio y familiarizado con todas las tradiciones esotéricas, «sincretizadas» en obras de múltiples dimensiones. Los siguientes comentarios de Jaime Valdivieso con referencia a Rubén Darío y a Lezama Lima podrían extenderse a la obra de Borges. Dice:

> En ambos (Darío y Lezama Lima) convergen... influencias comunes: platónicas, pitagóricas, órficas, cristianas, más en el caso de Lezama Lima, la tradición gnóstica y hermética, el símbolo de la esfera, la unidad mística de Nicolás de Cusa, *El libro de los muertos*, el *Yi Ching*, la tradición de la kábala, el zoroastrismo, corrientes filosóficas y místicas en todas las cuales se encuentra un principio de oposición que culmina en una unidad totalizadora y armónica[19].

En otros escritores como Cortázar, Marechal, Paz, Neruda, se revela la influencia de doctrinas orientales, principalmente el budismo, ya sea como resultado de intensas lecturas e interés personal, como en el caso de Borges, o por residencia y contacto directo con esas áreas geográficas como Neruda y Paz. Este interés continúa y se manfiesta en las obras más recientes. En la poesía de José Emilio Pacheco, por ejem-

[17] Didier T. Jaén, «La era estética en *La raza cósmica* de Vasconcelos», XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, *Crítica histórico-literaria hispanoamericana*, Madrid, 1978, pp. 1.511-17. Ver también mi introducción a la edición bilingüe de *La raza cósmica*, Los Angeles, 1975.

[18] E. Anderson Imbert y E. Florit, *Lit. hispanoamericana*, p. 265.

[19] Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, 1980, p. 28.

plo en el poema «Las palabras de Buda»[20], en la poesía de Olga Orozco en *Los juegos peligrosos*; en un reciente poema del propio Octavio Paz, «La sonrisa y el viento»[21], o en la novela de Severo Sarduy, *Maitreya*. Es interesante señalar en esta última obra unos últimos vestigios de la presencia de la teosofía en nuestra literatura, revelada en ciertas alusiones que aparecen en una primera versión de esta obra. Dice así:

> Nuestra sociedad de Londres convocó a reunión urgente. Lady B., rusa blanca, con su sombrero del mismo color, nos recibió a deshoras en una saleta atestada de platillos rojos... Sus gestiones astrales habían arrojado, finalmente, las coordenadas del sitio: —Naceré— dijo , enguantada cerca de una mandala tan imperceptible como el plano de una catedral antes de que, por milagro, la nieve lo deje al descubierto. Lo he visto junto a estas geometrías que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongos, bañándose en un arroyuelo. Su cuerpo es liso y brillante. Un arcoiris de anchas franjas arranca de sus pies.
>
> ....
>
> Era el séptimo hijo de una familia de la casta más baja. Lo rodeaba es verdad, una aureola blanca, o era espejeando entre las hojas lechosas de los lichis, la claridad naciente... En el círculo de los prismáticos, abiertos los brazos como alas, la atravesaban dos niñas traje sastre gris cantimplora y boina[22].

Las alusiones son claras: Londres era el centro europeo de la Sociedad Teosófica fundada por Mme. Blavatsky, emigrada rusa. Una de las creencias básicas de la teosofía era que la época en que Maitreya, el Buda futuro, debía encarnar otra vez en un ser humano era inminente y uno de los propósitos de la sociedad era prepararse para ese suceso. En 1909, otro teósofo descubrió la persona que iba a convertirse en la encarnación de Maitreya. Un chico indú que se bañaba en la playa de Adyar, cerca de Madrás, donde se encontraba el Centro Internacional de la Sociedad, le llamó sobremanera la atención pues su aureola indicaba que este chico llegaría a ser un extraordinario instructor espiritual. El chico fue adoptado por la sociedad y, educado de acuerdo a los principios teosóficos, llegó a convertirse en uno de los más importantes guías espirituales de nuestro siglo, Krishnamurti, quien por mu-

[20] José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*, México, 1966, p. 72.
[21] En *Vuelta*, México, VI, 69, agosto 1982, p. 4.
[22] Jorge Aguilar y cols., *Severo Sarduy*, Madrid, 1976, pp. 157-158.

cho tiempo fue considerado por la sociedad como la encarnación de Maitreya hasta que él mismo rechazó esa idea[23].

Afortunadamente, estas obvias alusiones en la novela de Sarduy fueron eliminadas de la versión final, en la cual es un Lama del Tibet quien, antes de su muerte, predice su propia reencarnación en el Instructor. Sin embargo, las ideas y actitudes del Instructor en la novela de Sarduy reflejan algo de las enseñanzas de Krishnamurti, que en cierto sentido, son reflejos de doctrinas budistas que niegan la realidad del yo y que sirven de base y punto de partida tanto a la literatura de Borges como a la poesía de Octavio Paz.

En lo anterior, he simplemente señalado algunos datos dispersos para indicar el contacto y la penetración de las doctrinas esotéricas en la formación de parte de la identidad hispanoamericana expresada a través de su historia y su literatura. Solamente un cierto grado de familiaridad con el significado y contenido de estas doctrinas ayuda a comprender y apreciar plenamente la obra de estos escritores y las bases de la visión de Hispanoamérica expresada a través de su literatura. Indudablemente no es la única visión posible sino una de ellas, una de las muchas posibles, pero una que persiste y se repite insistentemente a través de nuestros casi dos siglos de esfuerzos por la emancipación.

Sin embargo, éste es un área de los estudios de la literatura y la cultura hispanoamericana que todavía se encuentra en el reino de lo exótico, en parte como resultado de un sistema educativo deficiente que ignora el estudio de la historia, la cultura y las ideas no occidentales o que no se encuentran dentro de las corrientes predominantes del racionalismo y la ciencia.

En la literatura hispanoamericana contemporánea, tales alusiones no son meros toques decorativos y exóticos, sino que aluden a las bases esenciales de esta literatura, a una visión y a un concepto de la realidad, la cultura y las letras de indudables raíces esotéricas. Borges, por supuesto, niega toda afiliación de fe. Sin embargo, ese escepticismo total concuerda precisamente con creencias de origen esencialmente esotérico: La creencia de la insustancialidad del yo personal, la insustancialidad de la realidad objetiva y la insustancialidad del lenguaje; insustancialidad que al mismo tiempo constituye la única reali-

[23] Mary Lutyens, *Krishnamurti*, London, 1975, y Stuart Holroyd, *The Quest for the Quiet Mind. The Philosophy of Krishnamurti*, Liverpool, 1980. Alusiones más directas a la vida de Krishnamurti aparecen en la novela, tal vez autobiográfica, del argentino Arturo Capdevilla, *Advenimiento* (1947), comentada por Garasa en «Presencia de la teosofía...».

dad. En palabras de la novela de Sarduy: «El vacío es la forma, la forma es el vacío.»[24]. Esto nos lleva, por tanto, a la libertad y la responsabilidad de crear, al creacionismo esencial de Huidobro no sólo en literatura sino en ciencia, en sociedad y en política. Aquel liberalismo intelectual de secretas raíces es, tal vez, la única puerta abierta al vacío.

[24] *Maitreya*, Barcelona, 1978, p. 22.

5. HACIA LA IDENTIDAD CULTURAL EN EL EPISTOLARIO.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA-ALFONSO REYES

Gabriela de Beer
The City College of New York

En la historia cultural de Iberoamérica hay aportaciones singulares que se destacan en cada época o periodo. Sería interesante señalar estos momentos culminantes desde la colonia hasta nuestros días para descubrir cuáles son los hilos conductores que unen los varios puntos y les dan coherencia. Pero sin ir más allá, creo que todos estaríamos de acuerdo en que uno de los más fuertes hilos conductores ha sido la búsqueda de nuestra propia expresión, ya sea dentro de un marco histórico o puramente estético. La frase nos trae a la memoria la conocida obra de Pedro Henríquez Ureña *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928). Como sabemos, los ensayos reunidos en este estudio son de temas varios, pero el que enfoca la idea central de la obra es «El descontento y la promesa», originalmente una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1926. El dominicano, con su vasta comprensión de la cultura y literatura universales, logra concretar la fuerza motriz que ha dado una identidad propia a las letras hispanoamericanas. Según él, se ha visto en cada generación, periodo o movimiento un ciclo que alterna entre el descontento y la promesa, y cuyo resultado es la constante búsqueda y renovación. Así la insatisfacción con el *statu quo* crea el fermento necesario para motivar un modo diverso de expresión: del descontento del presente surge la promesa de un futuro mejor.

A pesar de que la búsqueda de esta genuina voz literaria americana ha seguido con frecuencia un desarrollo paralelo a normas europeas, ella ha contribuido a moldear un creciente nacionalismo que indudablemente ha marcado e influido en «la búsqueda de nuestra expresión». Vale la pena recordar algunas precisiones hechas por el escritor dominicano en su importante ensayo. Para Henríquez Ureña el uso de una

lengua ajena, el español, no resta autenticidad a la literatura hispanoamericana porque «cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer tonalidad sobre el rojo y el gualda»[1]. De igual modo rechaza el aislamiento cultural de Europa o de los Estados Unidos porque cree que todo aislamiento es ilusorio. En América, subraya Henríquez Ureña, tenemos derecho a gozar de los beneficios de otras culturas sea la occidental o la indígena. Está en nuestras manos otorgarle carácter original a la literatura. De ahí la obligación de «acendrar nuestra nota expresiva», y de «buscar el acento inconfundible»[2]. He aquí el origen de esa oscilación entre el desaliento y la promesa que renueva la literatura de generación en generación. Lo auténtico, lo original y lo genuino nacen del ansia de perfección, del trabajo intenso, del esfuerzo por afinar y definir lo propio. No hay una sola fórmula. Cada gran escritor crea sus propios medios aprovechando la experiencia anterior, rehaciéndola a su manera y sometiéndose a una estricta disciplina para expresar los más profundos anhelos del espíritu. La clave del pensamiento de Henríquez Ureña está en la palabra «disciplina» que él usa en su sentido literal. Quiere decir que la expresión auténtica de nuestra literatura nace de la seriedad y de la disciplina. Su mayor enemigo es la pereza —el arte como ocio o deporte—. El dominicano, con su inigualable formación clásica, nos recuerda que «los maestros del deporte, los griegos, los ingleses, estimaron siempre que el deporte es cosa seria»[3]. Entonces lo propiamente nuestro debe ser producto de un esfuerzo serio y disciplinado para grabar nuestros perfiles espirituales en la literatura. Este esfuerzo es el hilo conductor; es el catalizador del movimiento pendular entre el descontento y la promesa. En última instancia se constituye en símbolo de la renovación constante.

¿Quiénes personifican el espíritu auténtico y disciplinado de nuestras letras más que Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes? A pesar de los muchos hitos y del auge alcanzado por la literatura hispanoamericana hoy día, sería difícil nombrar a otros dos literatos cuya vida y obra encarnan ese espíritu tan acertadamente descrito por el dominicano. No es necesario mencionar la vasta obra creativa y crítica de am-

[1] Pedro Henríquez Ureña, «El descontento y la promesa», *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 246.
[2] P. Henríquez Ureña, «El descontento y la promesa», p, 251.
[3] P. Henríquez Ureña, «Palabras finales», *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, p. 324.

bos porque es universalmente reconocida. Quizá lo que sí vale recordar es el hondo espíritu de cooperación que de manera tan decisiva moldeó la obra de los dos. Su amistad data del año 1906 cuando Henríquez Ureña llegó a México por primera vez, y duró por cuatro peripatéticas décadas[4]. Fue una amistad probablemente única en la historia de las letras hispanoamericanas porque nos revela la formación e interdependencia intelectual de dos mentalidades privilegiadas. La estrecha relación entre Henríquez Ureña y Reyes está documentada por largas cartas que nos proporcionan la constancia de este intercambio. Y a su vez, a un nivel más íntimo, perfilan esa indagación literaria que habrá de llevarnos a lograr y sintetizar la cabal expresión de lo americano. Por eso en el reexamen de la trayectoria hacia una identidad cultural hispanoamericana, es importante bucear en esta correspondencia pues en ella descubriremos cómo dos pensadores claves de «Nuestra América» comprendieron y explicaron un arduo camino, para ellos ciertamente marcado por el esfuerzo, el estudio y el trabajo. Cuando leemos y estudiamos la gruesa correspondencia recopilada en la Casa-Museo Alfonso Reyes (Capilla Alfonsina) de México[5] notamos inmediatamente la curiosa relación entre ambos humanistas. Al rememorar Reyes su primer encuentro con Henríquez Ureña dice: «... me lo acerqué de por vida. Algo mayor que yo, era mi hermano y a la vez mi maestro. La verdad es que los dos nos íbamos formando juntos, él siempre unos pasos adelante»[6]. Este juicio enunciado por Reyes a medio siglo de haber conocido a Henríquez Ureña concreta precisamente la relación entre ellos: el uno discípulo y el otro maestro, amigos fraternales en un vínculo de delicado equilibrio. Como fue una influencia querida y apreciada sería inexacto decir que el uno dominaba al otro. Al contrario, Reyes buscaba y pedía los consejos y las opiniones de Henríquez Ureña y cuando le llegaban, aún a través de océanos y continentes, los aceptaba y los hacía suyos. De esta manera el dominicano le proporcionó el im-

[4] Para un estudio de la trayectoria de Pedro Henríquez Ureña en México, véase: Gabriella de Beer, «Pedro Henríquez Ureña en la vida intelectual mexicana», *Cuadernos Americanos*, 215, núm. 6, (nov.-dic. 1977), pp. 124-131.

[5] Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la señora Alicia Reyes por su múltiples cortesías y por haberme permitido examinar el epistolario en la Casa-Museo Alfonso Reyes, en México. Acaban de salir de la imprenta en la República Dominicana los dos primeros tomos de la correspondencia (1907-1916) los cuales su editor y compilador, el profesor Juan Jacobo de Lara, tuvo la gentileza de enviarme y por ello le doy las gracias.

[6] Alfonso Reyes, «Encuentros con Pedro Henríquez Ureña», *Revista Iberoamericana*, 21, núms. 41-42 (enero-dic. 1956), p. 56.

pulso necesario para que su innato talento floreciera; en otras palabras, Pedro Henríquez Ureña fue el agente catalizador que estimuló y orientó a Alfonso Reyes.

La correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña —las primeras cartas datan del año 1907 y siguen hasta el año 1946— aunque extensa probablemente no es completa pues faltan algunas comunicaciones. Con todo, es posible seguir cronológicamente la estrecha relación personal e intelectual que los vinculó por largos años. Hasta la fecha hemos estudiado en detalle las cartas de los dieciocho primeros años, 1907-1925, que constituyen la mayor parte del epistolario. Nuestras observaciones están fundamentadas en las cartas de estos años que hemos analizado con mayor atención.

Tanto Alfonso Reyes como Pedro Henríquez Ureña compartieron un amor por la cultura en el sentido más amplio de la palabra; este amor los lleva a buscar, verificar, estudiar, leer y discutir constantemente sobre temas literarios, filosóficos y artísticos. Su sed insaciable de absorber de todas las fuentes es quizá lo que más llama la atención a través de la correspondencia. No hay ni carta ni tarjeta postal que no tenga pregunta, respuesta u opinión acerca de un tema cultural o un escritor o artista. De modo que el epistolario se podría leer como una historia personal de la creación literaria y artística del momento y también de la crítica que se estaba haciendo sobre ella y sobre generaciones anteriores. Las cartas muestran un tono de seriedad en cuanto a sus investigaciones que sería extraordinario en un trato personal y lo es más si tomamos en cuenta la vía de comunicación. La nota de seriedad evidente tanto en la obra de Alfonso Reyes como en la de Pedro Henríquez Ureña es indudablemente el rasgo sobresaliente de la correspondencia discutida aquí. Entre otras constantes debemos señalar el profundo respecto que Alfonso Reyes le tenía a Pedro Henríquez Ureña —un respeto matizado por la admiración y el cariño.

En cuanto al amor a la cultura tan evidente en el epistolario, el diálogo acerca de las lecturas, las investigaciones que realizan, las fuentes y bibliografías consultadas y también las actividades culturales del día en muchas de las cuales estaban participando ellos mismos es interminable. En una de las primeras cartas recopiladas, fechada el 14 de enero de 1908, y escrita por Reyes desde Monterrey a Pedro Henríquez Ureña en la capital, encontramos una de las contadas referencias a su padre, el General Bernardo Reyes:

> El Sr. Gral. Don Bernardo Reyes resuelve todo con mandatos militares y el otro día, discutiendo sobre asuntos literarios, le hice ver que ha adquirido el vicio de maltratar autores que no ha leído. El se disculpa arguyendo que

> su trabajo de Gobernador no le da tiempo para eso. Su proyecto es que yo vaya a Nueva York y estudie en la Universidad de Columbia (¿Esa es la de Nueva York?) lo que me parezca bien estudiar, sin estar de pie en dicho Instituto, viajando por las principales ciudades, visitando museos, etc. Parece que nos nos entendimos bien. Dime: una persona decente y aficionada a no economizar mucho, y a comer bien, y a dormir a gusto y a comprar libros, ¿puede vivir con holgura en Nueva York disponiendo de $100 oro?[7]

A los ocho días va la respuesta de Pedro Henríquez Ureña —directa, razonable, llena del sentido común característico del dominicano.

> Vamos a tus planes. Te vas a Nueva York: convenido. Estudiarás en Columbia (es la principal universidad de Nueva York, ¡cuándo tendrás memoria para estas cosas!)... Pero no dices ni cuándo marchas ni qué tiempo estarás. Lo primero no es indiferente: me parece que debes ir antes de dos meses, y estarte por ejemplo hasta Mayo o Junio preparándote en lo principal, sobre todo en lo principalísimo: en hablar y oír el inglés. Eso es un poco difícil para jóvenes que gustan de dormir o como se dice en mexicano «flojear», y que además tienen horror a la sociedad humana. Sócrates dice que el pueblo es mal maestro en todo, excepto en la lengua. En fin: el programa que debes proponerte para llegar presto a hablar el inglés, es entrar apenas llegues en una casa de huéspedes completamente yankee, relacionarte lo menos posible con gentes que hablen castellano,... (16 enero 1908, 1, 21).

Siguen una serie de consejos sobre la temporada teatral, la revalidación del bachillerato, los gastos anticipados, además de las ventajas de ir a estudiar al extranjero. Pero la carta tiene muchos más comentarios sobre los números recientes de las revistas literarias, los amigos con quienes se había reunido, un libro nuevo de García Calderón, *Hombres e ideas de nuestro tiempo*, analizado en un sustancioso párrafo en cuanto a tema, estilo y fuentes filosóficas. A veces el tono del intercambio de ideas es alegre, casi chistoso, como cuando Alfonso Reyes le escribe a su amigo que «vi tu Marginalia, más bien dicho, vi una Marginalia tuya con tres notas, ¡perra costumbre! ¿Qué tú necesites poner notas? No lo hagas o pierdes mi amistad. No lo hagas, por los dioses» (21 enero 1908, I, 19). A esta reprimenda amistosa contesta Pedro Henríquez Ureña con una larga explicación de las razones para incluir notas en obras eruditas (24 enero 1908, I, 27) . Cuando en una carta Reyes comenta el libro de García Calderón que Henríquez Ureña le había reco-

[7] Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, ed. Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Univ. Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981, vol. I, p. 17. De aquí en adelante citamos por esta edición indicando entre paréntesis en el texto la fecha de cada carta, el volumen y la página correspondiente. Para las cartas escritas después del año 1916 y no publicadas todavía, damos la fecha entre paréntesis.

mendado, nos hace ver cómo llega a entender ideas nuevas y cómo para él la comprensión de un concepto quiere decir haberse acostumbrado a él:

> Lo primero que sentí con esa lectura fue un desbarajuste en mis ideas. Lo mismo sucede cada vez que abordo temas que me son desconocidos. Cada vez que me aparece algo nuevo lo aprendo de memoria y procuro repetírmelo interiormente con la mayor frecuencia posible; después de algún tiempo ya lo entendí y me resulta lo más natural del mundo. De modo que, para mí al menos, no entender algo significa más bien no estar acostumbrado a pensar en ello, pues lo único que me falta es adaptación (29 enero 1908, I, 31).

Hay largas cartas que hablan detalladamente de lecturas recomendadas. En una Henríquez Ureña le dice a Reyes: «Te recomiendo que leas "Las Bacantes" de Eurípides, y "Las Aves" de Aristófanes. Léelas y cuéntame. "Nosotros" hemos organizado al fin un programa de cuarenta lecturas que comprende doce cantos épicos, seis tragedias, dos comedias...» (31 enero 1908, I, 37). Este es solamente un ejemplo de muchísimos por el cual se puede apreciar la constante actividad común de los jóvenes intelectuales de la época. Del viaje de Reyes a Nueva York, cada día más dudoso por la situación económica de la familia, dice Henríquez Ureña: «No es lo mismo vislumbrar la civilización a través de los libros que verla en los pueblos. De lejos, llegamos a figurarnos que la naturaleza humana no es una: de cerca, vemos que en realidad es una sola, pero aprendemos a conocer las verdaderas diferencias íntimas y esenciales» (3 febrero 1908, I, 44). Cuando Henríquez Ureña recomendó ciertas lecturas que debían hacer Reyes y Max, Henríquez Ureña le respondió el mexicano: «Obedeceré tu consejo; sabio consejo con el cual, a la vez, procuras que haga yo leer a Max asuntos serios y que los lea yo. Leeremos lo más que podamos» (21 febrero 1908, I, 56).

La nota de seriedad es evidente en toda la correspondencia. Cada uno juzgaba el intercambio de cartas como una importante actividad cultural y no como una simple diversión. Tanto para el uno como para el otro la llegada de una carta esperada llegó a ser una necesidad y un sustento intelectual durante épocas difíciles y desilusionantes. De esta necesidad de comunicarse hay infinitos ejemplos. De París Reyes le escribe a su amigo dominicano: «Otra vez seré más explícito. Te quisiera decir muchas cosas, ya que por ahora no puedo hablarte; todas las noches te sueño, y me sueño conversando contigo largamente. Si tú no sueñas lo mismo, no mereces que te escriba» (7 mayo 1914, I, 223). Henríquez Ureña, siempre sensible a los sentimientos de su amigo y

a la vez resignado a las separaciones inevitables, anima a Reyes con las siguientes palabras:

> Haz, pues, un esfuerzo, y nunca escribas sino cartas amenas, que se puedan enseñar a los amigos... Porque lo más grave de una carta triste es la imagen que da del estado de ánimo en que vive el que la escribió. En cambio, aunque el escribir cartas amenas te cueste esfuerzo, el esfuerzo mismo influirá en que tengas una o dos horas alegres después de escribir. Prueba. (30 mayo 1914, I, 246).

Podemos ver claramente el mutuo estímulo intelectual que se transmitía por correo. Reyes, alejado de su patria y de los compañeros con quienes se había formado, dependía en gran medida del aliento y de los consejos de Henríquez Ureña. Este, mayor y con una personalidad más formada, sabía animar al amigo con palabras enérgicas y la vez cariñosas. A veces el tono parece el de un padre que regaña al hijo por su propio bien[8].

De la importancia de escribir y de publicar se escriben Reyes y Henríquez Ureña constantemente. Vale señalar que por entonces ambos se esforzaban para que sus escritos se difundieran. Estaban convencidos de que únicamente escribir sin divulgar era un ejercicio inútil pues la publicación de lo escrito cerraba el ciclo formado por la inspiración y la investigación y volvía a hacerlo girar. Así, la publicación de la obra escrita sirve de fin tanto como de medio. En 1925 estando Henríquez Ureña en Argentina le puso estas líneas a Reyes que entonces residía en París: «Importante: yo necesito publicar... ¡Si no hallo dónde publicar, acabaré por no escribir!... Y mientras no salga de un libro, y sepa que puedo dar otro, no podré escribir» (8 febrero 1925).

En el examen de la correspondencia Pedro Henríquez Ureña-Alfonso Reyes nos encontramos con un caudal de material que merece atención.

[8] En una carta de 1923 que Henríquez Ureña envía de México a Reyes en Madrid comenta:

> Ahora sobre ti mismo: ya estás en ocasión de escribir lo que quieras... De todos modos, tú siempre que quieres escribes. Pero hay algo más importante, y es que tu autoridad como escritor, aquí en México (donde es absoluta), y aun en la América española (donde, a pesar de haberla descuidado, se te conoce ya mucho), es tan grande que ya puedes hacer lo que quieras, escribir lo que quieras, y todo el mundo dirá que está bien.
> ... El haber trabajado tanto fuera de México y haber «triunfado en toda la línea», como se dice en los periódicos, te mantiene libre de ataques y te convierte en ser extraordinario. Puedes, pues, escribir lo que se te antoje, no temer al público, que está dispuesto a encontrártelo todo bueno. Esto creo que es muy necesario para que un escritor se sienta en posibilidad de expresarse libremente (20 abril 1923).

Limitándonos al tema de «la búsqueda de nuestra expresión» tal y como lo define el humanista dominicano, vemos que el intercambio epistolar fue para ellos un fértil sendero para encontrar su propia voz. Cada uno con el rigor y la disciplina que deben caracterizar la genuina expresión se servía del otro como una caja de resonancia en un interminable cotejo. Por su amor a la cultura y su extraordinaria compenetración así como por su afán de perfeccionamiento lograron imprimirles a sus escritos esa cualidad esquiva —la autenticidad, la originalidad—. Los dos comprendieron bien que lo auténtico es resultado de la renovación constante, del esfuerzo disciplinado y serio por continuar sobre una base cuyos cimientos ya se han echado. Alfonso Reyes, quizá anticipando el conocido ensayo de Henríquez Ureña escribió en una comunicación de 1923 lo siguiente: «... ahora vamos a la segunda etapa: a aplicar a nuestra realidad el resultado del aprendizaje anterior. Pero en manera alguna hay que negar lo que antes hemos hecho. No incurras tú también en el pecado de la incontinuidad» (25 mayo 1923). Así el estudio del epistolario Henríquez Ureña-Reyes ilumina y define el difícil camino de «la búsqueda de nuestra expresión».

6. LA IDENTIDAD CULTURAL DE LA VANGUARDIA EN LATINOAMÉRICA

Magdalena García-Pinto
University of Missouri

Un creciente interés en la reestructuración de la metodología para la historiografía literaria de Latinoamérica subyace a varias propuestas de revaloración de la historia literaria de las vanguardias de los países del hemisferio. La dirección de estos estudios busca sustituir la percepción tradicional que considera la aparición de los diferentes *-ismos* como una réplica de las manifestaciones europeas, y propone reestructurar esa visión para rescatar un momento de cambio profundo en el desarrollo literario latinoamericano, paralelo al europeo, pero entendido como un fenómeno dialéctico caracterizado por el internacionalismo y el nacionalismo.

Esta dirección de la crítica cuestiona las premisas de la historiografía institucionalizada que asigna un carácter de dependencia constante en el otro, es decir, en el logocentrismo europeo dominante. Fenómeno similiar se observa en la investigación de las ciencias sociales con respecto a la incidencia de la teoría de la dependencia en el desarrollo de Latinoamérica, resumido por Tulchin de esta manera: «If dependency includes everything, if it explains everything, in the long run it can explain nothing»[1].

Sin duda, nadie ha de negar que la tradición literaria europea ha provisto la base de la que parten las diversas manifestaciones literarias en Latinoamérica, por formar parte de la evolución histórica colonialista de Europa. La cuestión que interesa deslindar es el momento en que se produce un cambio sustantivo en la relación de dependencia en el

[1] Joseph Tulchin, «The question of identity in Latinoamerica», *Latin American Research Review*, vol. XVI, 1981.

campo de la creación artística. En este punto es cuando el advenimiento de la vanguardia es específicamente significativo, de allí que sea necesario establecer cuál es la dinámica en juego entre el centro europeo que actúa como irradiador del arte nuevo y las manifestaciones de las vanguardias latinoamericanas, como lo sugiere acertadamente Beatriz Sarlo.

La propuesta por el alemán Hans U. Gumbrecht para la escritura de la historia literaria de España puede articularse también para Latinoamérica. Esta propuesta considera que la historiografía debe servir para *presentar la identidad*, siendo su tarea la de transmitir discernimientos que hagan posible la caracterización de la propia identidad y la identidad de los demás. Además la historiografía funciona como una «acción institucionalizada de recordación que ella sola capacita a la sociedad que así actúa a identificarse a sí misma en términos de su posición hacia el futuro»[2]. Esta fórmula obliga a definir, según Gumbrecht, con más precisión la función y pragmática de la historiografía. La identidad de sujetos colectivos y de las sociedades se investiga siempre y cuando tengamos el propósito de desarrollar hipótesis acerca de su desarrollo futuro. Desde esta perspectiva, la escritura de la historia y de la historia literaria adquiere una significación especial para nuestros países en estado de desarrollo, con una entidad incierta, y en busca de una definición que posibilite la formulación de objetivos, hasta el presente también inciertos.

El problema de la identidad cultural

¿Qué significa exactamente el concepto de identidad cultural? En el discurso lógico-filosófico se define identidad como la igualdad de una persona o cosa todo el tiempo en todas las circunstancias, y permite el diseño de la individualidad. Es decir que es la condición de permanecer la misma persona (o sociedad) a lo largo de las diferentes fases de la existencia. Debe, pues, existir un efecto de continuidad en la personalidad. La psicología, por su parte, define la identidad como la permanencia, inalterabilidad de la esencia. Y se relaciona además con el problema filosófico de explicar aquellos rasgos del mundo que dan cuenta de su mismidad por un lado y de su diversidad por el otro.

[2] Hans U. Gumbrecht, «For a History of Spanish Literature, Against the Grain», *New Literaty History*, vol. XI, Winter, p. 278.

Por extrapolación, al pensar en identidad cultural, ésta podría definirse entonces como permanencia en medio del cambio, o como unidad en medio de la diversidad, a la que se añade la necesidad de confirmación de la propia identidad tan sólo por intermedio de otros, de los cuales se demanda reconocimiento. Si asumimos que la cultura constituye un *continuum* a lo largo del tiempo, de modo que la cultura es al mismo tiempo producto del pasado y creadora de futuro, entonces la identidad cultural se define con respecto al estado general del desarrollo intelectual, social y moral de una sociedad como un todo orgánico. Así es que en cada cultura se establece una tensión entre el concepto social y el concepto artístico e intelectual, para dar forma a la experiencia humana. ¿Constituye Latinoamérica un todo orgánico? Carlos Rama nos proporciona la siguiente respuesta:

> Si en América Latina no existe la misma raza, ni geografía, ni la misma opinión pública, ¿qué constituye su identidad? La verdad es que toda América Latina es una nación en sentido cultural, aunque dividida en distintos estados. Se puede comparar su situación con la de las antiguas ciudades griegas (Henríquez Ureña). Existían diversas ciudades-estados, pero todos se sentían griegos. La nación —además— existe en la medida en que existe el proyecto de futuro de estar unidos. Las vanguardias intelectuales de Latinoamérica, sean revolucionarias o burguesas, piensan que existe una gran patria continental, en la que deberían desaparecer las actuales y ficticias fronteras. En este aspecto ofrece también un gran contraste con el viejo continente europeo que se disgrega en nacionalismos separatistas[3].

Con esta definición de identidad, ¿sería posible identificar la identidad cultural latinoamericana como un *continuum* en el cual en un comienzo opera el proceso de transferabilidad de otras culturas más desarrolladas, pero que, en un momento dado retoma un curso de evolución que le es propio? Creo que la respuesta es afirmativa y que la irrupción de la vanguardia en América Latina marca singularmente este momento de salto independentista, en su tarea de construcción de la cultura, en donde, a lo que se recibe de Europa, se añade las contribuciones particulares de cada país, para dar forma específica a esa herencia cultural que en este punto se transforma en distintiva. Se puede añadir a este análisis el significado dialéctico de evolución y asimilación, y entonces, lo que tenemos no es tan sólo un proceso de réplica sino también de cambio.

[3] Carlos Rama, «Sociedad e ideología en América Latina», *Literatura y Sociedad en América Latina*, Salamanca, Ed. Tascón y Soria, 1981, p. 17.

Propuestas para la revalorización histórica de las vanguardias

En cierta medida, el trabajo de investigación realizado hasta la fecha muestra en primer lugar que las vanguardias latinoamericanas tuvieron algún tipo de manifestación en casi todos los países del subcontinente, de allí su carácter de intercontinentalidad. Además, alcanzó ímpetu particular en los centros urbanos más desarrollados culturalmente: Buenos Aires, México, Santiago de Chile, Montevideo, Lima... Y una causa, ya señalada por la crítica, es que el vanguardismo está íntimamente relacionado con el contexto de la metrópoli. Además se actualizan como manifestaciones colectivas, que se realizan en las propuestas individuales. La necesidad de expresión a grandes voces produce la proliferación de manifiestos, revistas y espectáculos públicos de desafío, otra invención vanguardista. Estos movimientos, aun hasta los más efímeros, presuponen un *statu quo* y un proceso cultural dependiente, desde donde emergen estos jóvenes y contra de los cuales se define el arte nuevo por oposición. En este aspecto, las vanguardias en Latinoamérica se distinguen cualitativamente de las europeas con respecto al elemento catalizador del cambio, que es la revuelta abierta y escandalosa contra el logocentrismo «racionalista» responsable, en última instancia, de los sucesos que tuvieron lugar durante los años 1914 y 1918.

Otra característica de estos movimientos es el movimiento diásporo de desplazamiento hacia París que se da en forma de dos abanicos: el del continente americano y el europeo. Los jóvenes artistas del subcontinente, de los Estados Unidos y de Europa establecen residencia, larga o corta, en la capital francesa, que se transforma en el prisma irradiador de la ideología vanguardista, porque es donde convergen las ideas de forjar un arte nuevo. El tapiz pluriideológico que se va tejiendo nace de las propuestas aportadas por todos ellos. Y este gran tapiz se va configurando a base de elementos innovadores que se van organizando en planos yuxtapuestos. Al aporte francés se añade el de cada uno de los que van llegando. (¿Podríamos imaginar, por ejemplo, el panorama general de vanguardia sin la presencia de Tzara, Arp, Picasso, Miró, Buñuel, etc.?)

Saúl Yurkievich capta la extrema complejidad del fenómeno cuando caracteriza «la tripe vectorialidad de la vanguardia» como constituida por una directriz realista historicista que busca la ruptura revolucionaria con el pasado y la invención de nuevos medios de representación para figurar una nueva visión del mundo. Una segunda directriz

es la formalista, que propicia la autonomía del signo estético, y la tercera es una directriz subjetivista, que abarca la indagación en el inconsciente y, en general, la exploración de los niveles de la conciencia[4].

Tal vez el cuestionamiento más profundo que se produce con las vanguardias, y que aparece simultáneamente en el vasto espacio intercontinental de Europa y América, reside en postular que la realidad externa tiene prioridad sobre las ideas de la mente, que el mundo material no se refleja en la mente del hombre y luego es traducido a formas del pensamiento (o sea, lo inverso de lo que mantenía Marx). Todo está evidenciado en la crisis de la noción de belleza, en la posterior crisis del objeto y, por fin, en la búsqueda de otro orden, distinto al de la realidad externa, desarrollado por las vanguardias y continuado por el Surrealismo. Es decir, un intento de reunir en la escritura una concepción del arte que invoque una nueva realidad, a la vez que se crea una realidad autónoma con características formales propias.

Es así que la importancia de la literatura de la vanguardia en la evolución de Latinoamérica es de tal magnitud, que no sorprende encontrar numerosas interpretaciones por parte de la crítica, para buscar de explicar de qué manera aparecen las propuestas vanguardistas en estos países, y cuáles son las relaciones subyacentes entre las vanguardias latinoamericanas y las que se acumulan y/o suceden en París, procedentes de los países de la Europa Central en particular, y de España, por cierto.

Entre las interpretaciones que propone la crítica acerca del modo en que las ideas vanguardistas comienzan a cuajar en los países de Latinoamérica, la más tradicional y tal vez la más difundida hasta muy recientemente, entiende que los *-ismos* que van apareciendo en los primeros años (1916 a 1930 aproximadamente) son consecuencia directa de la influencia proveniente del centro irradiador: París. Es decir que los artistas latinoamericanos adoptan la ideología vanguardista y la adaptan a su sistema de expresión en la poesía, en la narrativa o en la pintura.

La objeción que hace la crítica reciente se refiere a considerar a estos movimientos como estimulados por una influencia unilateral, unidireccional, de Oriente a Occidente; y por lo tanto rechaza la vigencia de un «modelo absoluto» por considerar que esta visión parcial y exclusivista de los hechos no permite diferenciar los productos artísticos

[4] Saúl Yurkievich, «La triple vectorialidad de la vanguardia», trabajo presentado en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Austin, Texas, 1981.

propios de los del modelo europeo. Sin duda, la adopción total de dicho modelo marca una relación de dependencia, de adaptación de la identidad del Otro en este caso específico, de la incorporación de lo latinoamericano al discurso europeo, y, por lo tanto, las manifestaciones de avanzada en el arte y en la literatura se transforman en epifenómenos de la vanguardia europea. Esta es, en breve, la lectura de Nelson Osorio sobre la posición tradicional para la vanguardia en general[5]. Sin embargo, esta misma literatura no siempre ha sido interpretada por su valor intrínseco hasta muy recientemente. Como ejemplo cito a Jean Franco desde su *Historia de la literatura hispanoamericana* cuya primera edición es de 1973[6], cuando trata de hacer una estimación de los productos literarios de la primera vanguardia: «Por lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, el siglo XX empieza en 1922. En este año César Vallejo publicó *Trilce*. Dos años después aparecieron los *Veinte poemas de amor* de Pablo Neruda.» Y más adelante dice: «El más discutido de estos primeros experimentadores fue Vicente Huidobro, quien afirmaba haberse anticipado a muchas ideas vanguardistas europeas incluso antes de haberse instalado en París en 1916 y colaborar con Apollinaire y Paul (en vez de Pierre) Reverdy en revistas como *Sic* y *Nord Sud*. Al margen de la calidad de su poesía, Huidobro es una figura clave de este periodo, típicamente vanguardista por su energía, sobre todo en años posteriores, cuando se trataba de demostrar que había sido el primero en interesarse por la novedad, la primicia, la creatividad»[7]. Y por fin, «A pesar de las insistentes reclamaciones de Huidobro de ser "el primero", escribió muy pocos versos de verdadera originalidad antes de su llegada a Francia. Hay que destacar que gran parte de sus experiencias poéticas primerizas, tituladas *Horizon carré*, se escribieron en francés. Significativamente porque el poeta no trabaja aquí de un modo "libre", siguiendo los modelos vanguardistas que ya existían, sobre todo los poemas de Apollinaire»[8]. Franco agrega que «los experimentos más audaces de Huidobro son probablemente los *Poemas* giratorios»[9]. Ante estos juicios huelga el comentario.

[5] Nelson Osorio Tejada, «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano», *Rev. Iberoamericana*, Pittsburgh, núms. 114-115, enero-junio 1981.

[6] Tomo el ejemplo de la obra de Jean Franco por dos razones: primero, porque es una de las historias literarias de Hispanoamérica más recientes, y porque, en segundo lugar, Franco es una crítica literaria de influencia.

[7] Jean Franco, *A Literary History of Spain, Spanish American Literature since Independence*, London, 1973, p. 270.

[8] Jean Franco, *ob. cit.*, p. 271.

[9] Jean Franco, *ob. cit.*, p. 271.

La iniciativa y la originalidad que se va configurando a través de las artes literarias encuentra en estos primeros tiempos una necesidad constante de afirmarse como voz única, para defenderse de la constante insistencia de emular el camino ya recorrido por la producción europea. Dos voces de la crítica ya mencionadas que han buscado definir la voz latinoamericana en la literatura son las de Saúl Yurkievich y Nelson Osorio. Representan dos acercamientos críticos: el primero desde un acercamiento fundamentalmente estético de la literatura; el segundo, a partir de una visión de la producción literaria en relación con las circunstancias históricas: «Latinoamérica vive su ingreso a la contemporaneidad... como un proceso dialéctico en el que desempeñan importante función las condiciones internas de su propia evolución económica, social, política y cultural» [10]. Dos puntos de partida diferentes que contribuyen al esclarecimiento de la significación de la vanguardia literaria latinoamericana.

Al confrontarse estos dos análisis de la interpretación del hecho literario, se ilumina una idea que considero básica para un análisis de la identidad latinoamericana a través de su literatura: el despertar ideológico de los pueblos latinoamericanos que sirve de base al desarrollo posterior de una narrativa cuyas raíces arrancan en la práctica poética del periodo vanguardista (este periodo a mi manera de ver se extiende a partir de 1917 con *Horizon carré* hasta los años 40, con los textos surrealistas de Octavio Paz).

La dirección delineada por Nelson Osorio propone que no es posible dar cuenta de la producción literaria de los años vanguardistas si no se incluye en esa apreciación una visión histórica que abarque el proceso de transformación de la sociedad durante este periodo. Este contexto ofrece un panorama desigual, según el contorno geográfico que se inspeccione. El más progresivo es el cono sur, que comienza a desarrollar una conciencia política y social signada por notables avances que luego serán progresivamente atrofiados por la acción del gran invento de nuestra cultura que es el militarismo.

Los escritores de vanguardia sienten la necesidad de ser «viajeros de su propio destino», vislumbrando en sus obras las posibilidades de dar forma al futuro, el único camino del nuevo mundo. Latinoamérica entonces comienza a definirse culturalmente como autónoma y diferente de las demás como resultado de un proceso que es antitético y paradó-

[10] Nelson Osorio Tejeda, «Presentación», «Las Vanguardias en América Latina», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ed. N. Osorio, año VIII, núm. 15, 1982, p. 7.

jico. Me refiero al contexto sociopolítico de las primeras décadas del siglo, cuando comienzan los pueblos que constituyen el todo latinoamericano a tomar conciencia de quiénes son, de las posibilidades que pueden explorarse como pueblos independientes de los poderes coloniales dominantes. La formación de organizaciones que agrupan la creciente inmigración de las clases urbanas a las zonas urbanas para demandar mejores salarios y condiciones de trabajo, la formación de grupos políticos de izquierda, la formación de grupos feministas en busca de una mayor igualdad socioeconómica, la formación de los centros industriales que comienzan a delinearse como centros de actividad laboral de corte militante, la reforma universitaria, y muchos otros procesos semejantes tienen lugar durante los primeros treinta años del siglo.

Paralelamente a este contexto histórico, la revolución en el arte y en la literatura comienza a tener sus primeras manifestaciones. Por ello, Latinoamérica debe pensarse como una unidad estructurada por una serie de fragmentos de carácter idiosincrático, que busca su unidad a través de la producción de objetos culturales significativos, que contenga un conjunto de creencias compartidas. La unidad o identidad cultural de Latinoamérica es paradójica en cuanto cada fragmento contiene una tendencia a producir fuerzas opuestas y de igualdad para diferenciarse de los demás, al mismo tiempo que combate esas fuerzas que tienden a dividir el sujeto en parte nacional, parte interamericano o latinoamericano. Estas inclinaciones de carácter conflictivo van a delimitar la percepción del comportamiento cultural a luchas por la unidad y a desplazamientos y sustituciones binarias.

¿Qué función cumple la desintegración del lenguaje que los latinoamericanos llevaron más lejos que los franceses, sus inventores? La escritura de la vanguardia es, como lo ha indicado Yurkievich, inaugural en cuanto desarrolla un sistema que va minando la primitividad, la aparente tranquilidad victoriana de las sociedades latinoamericanas: a la decencia aparente se contrapone la irrupción de lo erótico y de lo demoníaco. La vanguardia, asimismo, prefigura el desarrollo de otra conciencia y, en última instancia, de otra factualidad más en consonancia con los proyectos de la nueva imaginación creadora: hay que inventar un nuevo hombre, una nueva mujer, un arte nuevo, una sociedad nueva. De allí que uno de los objetivos del discurso vanguardista sea proponer un lenguaje que permite al latinoamericano salirse del discurso histórico dominado por el *logos* europeo. Si bien en los años de la vanguardia europea, uno de los objetivos de la nueva escritura es precisamente la ruptura con el logocentrismo dominante, y así ya lo había formulado el discurso de Rimbaud y de Lautréamont, los articuladores del dis-

curso de la disensión; Latinoamérica realiza también la ruptura con el *logos* europeo que comanda las actividades del pensamiento y del arte. Y esto es lo que se proponen artistas como Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda, entre muchos otros.

b) LOS GÉNEROS EN ACCIÓN

1. INTERTEXTUAL-INTRATEXTUAL: EL SISTEMA DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Rosalba Campra
Università di Roma

I. Si consideramos —siguiendo el trazado abierto por Bachtin[1]— que todo texto es, en mayor o menor medida, interrogación, respuesta, absorción de otro u otros textos precedentes, con los cuales constituye un sistema de relaciones, una pregunta surge inmediatamente al referirse a los textos hispanoamericanos: ¿cuál es el sistema en el que se inscriben?

La primera realidad literaria de Hispanoamérica es la de ser hablada, no la de hablar: su voz está ausente de las crónicas, única palabra que la nombra —y por lo tanto la define— ante esa España que en el momento mismo de «descubirla», la niega. Un sistema textual se constituye pues, *sobre* América, no *en* ella, ni *por* ella, y mucho menos *para* ella[2].

Por otra parte, cuando América empieza a balbucear su palabra pro-

[1] El punto de partida de estas consideraciones está esencialmente en M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963 (consultado en su versión italiana, *Dostoevskij. Poética e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968), y en los sucesivos aportes de J. Kristeva (*Sémèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Seuil, 1969) y de L. Jenny («La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 1976). La terminología que utilizo es la de G. Genette, a quien remito para una definición de las relaciones trans-intertextuales, etc. (*Palimpsestes*, Paris, Ed. Seuil, 1982). Sobre el concepto de interdiscursividad, véase C. Segre, «Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti»; C. Di Gerolamo e I. Paccagnella, ed. *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982.

[2] Sobre la constitución de un sistema textual centrado en el objeto «América», la sistematización más completa se halla en A. Gerbi, *La disputa del nuovo mondo. Storia di una polemica: 1750-1900*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

pia, carece de espesor temporal, porque su pasado ha sido borrado o prohibido: no puede ir a buscarse a sí misma ni en las pirámides aztecas ni en las tolderías ranqueles. Carece entonces, como es obvio, de un propio *corpus* literario al cual remitirse. No le queda sino retomar voces ajenas, que se transparentarán inevitablemente tanto en la literatura de la colonia como en las primeras expresiones de la América independiente. La literatura hispanoamericana nace así como literatura derivada: su régimen natural es el de la hipertextualidad; su sistema de referencia el de la literatura española.

El momento de las organizaciones nacionales se vuelve, en esta perspectiva, el de la organización de un texto propio. No creo que sea exagerado identificar en el *Facundo* de Sarmiento (1845) —y más allá de su herencia ideológica europea— la fundación en Argentina de una referencia textual interna. La dicotomía civilización/barbarie codificada en el *Facundo* a través de una constelación de imágenes de asedio, de devoración, actúa a partir de ese momento como eje sobre el cual levantar sucesivas construcciones textuales —y no sólo en Argentina—. No necesariamente la alusión implicará adherir a la ideología subyacente —más a menudo se tratará de desenmascararla—. Rastrear su presencia en textos posteriores no significa de todos modos colocarse en la óptica del problema de las fuentes, sino intentar una descripción, siguiendo una línea diacrónica, del proceso de autoconstrucción de una literatura hispanoamericana: el reconocimiento de una fundación literaria autónoma, o que por lo menos trata de serlo.

Una sombra donde sueña Camila O'Gorman de Enrique Molina (1973) —la sombría historia del fusilamiento, ordenado por Rosas, de Camila O'Gorman y de su amante, un sacerdote— si bien rechaza la dicotomía unitarios/federales— civilización/barbarie en los términos en que la proponía Sarmiento, no puede sin embargo evitar las imágenes que *Facundo* ha definido para describir la ciudad cercada por las campañas salvajes:

> Surgía (la violencia) desde las raíces de un país devorado por el desierto (p. 11)[3].

Es inevitable leer allí en transparencia el *Facundo*, como es inevitable descifrar en otras alusiones *El matadero* de Echeverría (1871, póstumo):

[3] Esta cita, como las sucesivas , está tomada de E. Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1975[2].

> Aquello destilaba desde el ancestro de un país carnicero (p. 39).

Por si acaso fallara la competencia del lector, a quien desde la escuela le vienen remachando mataderos, civilizaciones y barbaries, la conexión se aclara a través de la cita explícita de un fragmento del *Matadero*, inmediatamente atribuida:

> Tal la ve (la castración) Echeverría en el primer relato de nuestras letras, sintomáticamente fascinado por la temática del matadero (p. 41).

Lo que aquí interesa, más allá de la expresa inclusión por parte del autor-narrador del propio texto en un sistema, es la elección de un texto nacional como «primer texto»: punto de partida y a la vez explicación arquetípica de la realidad extratextual. Su ser primero lo hace también ser determinante; una especie de esquema indiscutible al que se recurre para definir, prescindiendo de la colocación temporal, las pulsiones que se contraponen en la historia argentina. La violencia y la barbarie son inevitables, y vienen de todas las direcciones, dice *Una sombra...*, fundándose en *El Matadero* y en *Facundo*.

De un solo lado vienen en cambio —y es un lado muy claramente definido— en *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas (1979). El libro entero —escrito en el exilio, y dedicado a la reciente situación argentina— tiene como esquema ordenador la alusión intertextual e interdiscursiva: del epígrafe de la totalidad del texto, que es un verso del tango *Volver*, citado en forma incompleta («Son las luces que a lo lejos») pero que por eso mismo no puede sino poner en relieve el final ausente («... van marcando mi retorno»), a las frases de Alberdi, de Sarmiento —y también del general Manuel Saint-Jean— que abren determinados capítulos, al siniestro eco que asume otro verso de tango (*Sur*) dando nombre a la segunda parte del libro («Paredón y después»). El sistema de referencias textuales en que se sitúa *Cuerpo a cuerpo* es amplísimo, pero una vez más, en los cimientos, está el *Facundo*:

> Se va a la guerra y gana el que mata primero. ¡No hay lolas! Con el agravante, como les decía, que como Juárez, éstos nos han ido metiendo el campo en la ciudad. Con todas sus agachadas (...) ¿Ustedes han leído el *Facundo*? (...) «Civilización y barbarie»: ésa es nuestra guerra. De nuevo. Puesta al día. Al fin de cuentas el viejo Sarmiento no escribía más que otro capítulo del diario de Colón, de Bernal Díaz, de Ercilla... (p. 418)[4].

[4] Esta cita, como las sucesivas, está tomada de D. Viñas, *Cuerpo a cuerpo*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1979.

Aquí la indicación explícita, atribuida a un general que instruye a sus colegas sobre nuevos métodos de lucha contra la guerrilla, desenmascara la supervivencia de los aspectos más reaccionarios de la oposición codificada por Sarmiento.

Otros procedimientos pueden ser menos vistosos, pero su acción resulta más demoledora. Así el mecanismo intertextual típico de la cita no declarada va configurando, alrededor de la imagen —literaria— del Río de la Plata, una atmósfera de degradación. Los versos de Lugones

> ... va el gran río color de león[5]

se dislocan, se desvirtúan, en un burlón rechazo a su carácter aúlico:

> Y los dos, en un piso dieciséis. Por el lado del ventanal: el río se iba poniendo mostaza. León. Amarronado. Era un gran río. Estaba al alcance de la mano. El río más ancho del mundo (p. 448).

El «color de león» de Lugones había sido ya rebajado por Borges a pelajes menos nobles:

> Irían a los tumbos los barquilos pintados
> enlre los camalotes de la corriente zaina[6].

Pero el ámbito era siempre el de la metáfora. Ahora, dice *Cuerpo a cuerpo*, las metáforas no sirven más. La literatura —esa literatura— ya no transparenta el mundo. En las páginas finales del libro, la sangre se desborda por las calles de Buenos Aires:

> ... sobre la ciudad y sobre el río. Que ya va cambiando de color. No corriente zaina. No señores caballeros. Sangre. Mucha. (p. 472).

La intertextualidad, en este caso, funciona en dos niveles: en uno de ellos ratifica la consagración de ciertos textos (las *Odas seculares* de Lugones, la *Fundación mítica de Buenos Aires* de Borges) como textos fundacionales; en el otro los echa abajo demostrando cómo esos mismos textos se han vuelto insuficientes para nombrar la realidad. El juego intertextual deja de ser un juego: propone el cuestionamiento de un modo de contar el mundo; reclama otra fundación.

[5] L. Lugones, *Odas seculares*, «A Buenos Aires», *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1952², p. 469.

[6] J. L. Borges, *Cuaderno San Martín*: «Fundación mítica de Buenos Aires». *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 103.

Es tal vez por eso que, paradójicamente, el «texto» al que más frecuentemente remiten los «cfr.» diseminados con abundancia en *Cuerpo a cuerpo* es de la realidad extratextual, colocada en la misma desesperada dimensión de esos textos que se están volviendo mudos:

> Cf. *otros líquidos*: leche, agua, lo aguachento, tinta (...) sangre acuosa. Un diluvio de sangre (p. 415, subr. del autor).

Este llamado de un texto a otro se sitúa en un terreno ampliamente codificado por la tradición literaria: el de la utilización de un material ajeno dentro del discurso propio, en un juego de alusiones más o menos escondidas, más o menos develadas. Un repertorio exhaustivo de estos procedimientos se podría establecer a partir de la obra de Borges, maestro indiscutible de estas artimañas[7]: basta pensar en el ejemplarísimo *Pierre Menard, autor del Quijote*, especie de apuesta sobre la hipertextualidad, o en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1953), clásico en su estructura de reelaboración de la historia de un personaje secundario, del cual el texto originador o hipotexto, para usar la terminología de Genette (en este caso el *Martín Fierro*) dice poco. El sentido de la *Biografía*... está en el reconocimiento, por parte del personaje —que aquí se ha vuelto protagonista— de su propia aventura en la aventura de Martín Fierro. Por eso elige la parte de Martín Fierro, y no la de la autoridad, a cuyo mundo pertenece ahora. ¿Eterno tema de la reiteración del destino, como sugiere el texto mismo un poco más allá, o en ese «ya» se debe leer el autodescubrimiento de Cruz como personaje de otro texto?

> Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento (p. 56)[8].

II. Otros mecanismos, de carácter más específicamente intertextual, me parecen caracterizar de modo más declarado la búsqueda de configuración de un sistema por parte de los autores. Es el caso de la introducción —con mayor o menor peso en el desarrollo de la acción— de personajes procedentes de otros textos. Genette ha analizado el uso de personajes ajenos sobre todo a través de ciertos desfasajes que permiten proponer, gracias a un efecto inmediato de reconocimiento, una in-

[7] En esta perspectiva, véase G. Genette, *ob. cit.*, cap. LII.
[8] J. L. Borges, *Bibliografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1974), *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1973[17].

versión ideológica. Así, se modifican las actitudes, la historia, las motivaciones o los valores del personaje elegido. En el caso que nos interesa, por el contrario, el personaje ajeno entra en el texto —y eso es justamente lo que determina su significación— con la dimensión exacta que tenía en el hipotexto. De este modo, arrastra consigo el texto entero, con su totalidad diegética e ideológica. Ya no está allí para llenar un hueco, sino para abrirlo. No se trata sólo de una relación de origen, o de explicación (como en el caso de *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* o *Cuerpo a cuerpo* con *Facundo* y *El matadero*.) Es más bien una extensión virtual del texto en el que se introduce el personaje, una apertura diacrónica o sincrónica que crea una relación de ósmosis.

Es lo que ocurre en la novela que creo inaugura de manera sistemática la inclusión de personajes ajenos: *Cien años de soledad* de García Márquez, 1967[9]. José Arcadio, por ejemplo, volviendo de sus vagabundeos junto a los gitanos, cuenta a la familia sus andanzas:

> En un mediodía radiante del Golfo de Bengala su barco había vencido un dragón de mar, en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado. Había visto en el Caribe el fantasma de la nave corsario de Víctor Hugues, con el velamen desagarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por cucarachas de mar, y equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe (p. 84)[10].

Víctor Hugues forma parte de una enumeración de prodigios, prodigio él mismo por su carácter fantasmal. Se lo podría por lo tanto relegar a la categoría de las alucinaciones, o de las baladronadas de un personaje presumiblemente mentiroso. Pero sigue siendo el Víctor Hugues que viene tanto de la historia como de la ficción de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier (1962), que ha fijado para siempre su forma en la imaginación americana. En el momento de las luchas sindicales contra la prepotencia de las compañías bananeras, quien hace su aparición es cierto coronel Gavilán, personaje secundario de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962):

> Entre ellos se llevaron a José Arcadio Segundo y a Lorenzo Gavilán, un coronel de la revolución mexicana, exilado en Macondo, que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz (p. 254).

[9] Al respecto véase M. Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Ed., 1971, pp. 534-536.

[10] Esta cita, como las sucesivas, está tomada de G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970[17].

Artemio Cruz, como Víctor Hugues, entra en la acción de soslayo, en las palabras de otro, que por lo demás son puestas sutilmente en duda («decía...»), ya que, para quien haya leído la novela de Fuentes, es evidente que el acto de Artemio Cruz no ha sido precisamente de heroísmo. Y tampoco el tercer personaje ajeno entra en el texto en carne y hueso —la carne y los huesos de la realidad ficcional—, sino de modo más lateral aún, como una especie de premonición de Aureliano Babilonia:

> Aureliano podía imaginarlo (a Gabriel) entonces con un suéter de cuello alto que sólo se quitaba cuando las terrazas de Montparnasse se llenaban de enamorados primaverales, y durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour (p. 342).

Aquí estamos frente a un presumible doble del autor de *Cien años de soledad*, pensado por su personaje, en una escenografía que no es, o no es sólo la París extratextual, sino la de otro texto: *Rayuela* de Julio Cortázar. Ahora bien, el «había de...» coloca con su ambigüedad temporal la muerte de Rocamadour en un momento posterior al enunciado que lo nombra. Pero *Rayuela* es de 1963. Aparte de las implicaciones de orden general sobre el eterno presente del acto de narración y la concepción de la literatura como irreparabilidad retrospectiva de lo escrito, lo que se plantea de modo más directo es el entrelazado de una realidad hispanoamericana creada por los textos: sus personajes, dotados de una densidad análoga a los de la extratextualidad, se constituyen en punto de referencia «real» para los textos por venir, y se proyectan sobre los del pasado. Por otra parte, aquí la fundación literaria no remite a modelos exclusivamente nacionales: la literatura cubana, la mejicana, la argentina son asumidas por un texto colombiano en un mismo nivel.

La misma actitud se plantea de modo más definido, quizá más rígidamente programado en *Daimón* de Abel Posse (1978). La aventura de Lope de Aguirre —que, debido a la serie de crónicas, novelas, etc., que le han sido dedicadas, no puede sino ser hipertextual— superpone en *Daimón* el plano histórico y el declaradamente literario. Así personajes de la realidad extratextual —Antonio Conselheiro, José María Arguedas— conviven con los intertextuales —el Diadorim del *Grande Sertão* de João Guimarães Rosa, el Arturo Cova de *La vorágine*, de Eustacio Rivera. De modo menos aparentemente casual que en *Cien años de soledad*, estos personajes de la realidad y de la ficción se dan cita en una especie de Congreso de los despojados, al que asisten plan-

tas, animales, indios, el general Quiroga; y junto a ellos Martín Fierro, personajes de Roberto Arlt —Erdosain y la Renga— y el Agapito Robles de Manuel Scorza, que

> ... buscaba adhesiones (sin darse cuenta de su propia muerte) para una batalla final contra la *Cerro de Pasco Corporation*. Febrilmente narraba cabalgatas por los altos desiertos, fusilamientos masivos, la sosegada crueldad del juez Montenegro (p. 235)[11].

Es sumamente significativo —más allá de todos los elementos tópicos que pueden relevarse— el acento puesto sobre esos personajes que, en distintos ámbitos, se presentan como arquetipos del explotado. Las convocaciones intertextuales de *Daimón* proceden unívocamente, buscando su mundo de referencia en textos que actúan o han actuado como denuncia de una situación de despojo. La unidad de América, a través del texto americano, no se plantea como en *Cien años de soledad* esencialmente en el terreno de las ficciones formalmente innovadoras, sino en el de las ficciones testimoniales.

Creo que, con toda la distancia creada por la diferencia del medio expresivo —la historieta— y de registro del discurso, *Las aventuras de Inodoro Pereyra ¡El renegau!*, de Fontanarrossa (1974-1980) manifiesta, aun en los momentos de más irreverente parodia, una intención que es la misma —y espero que no se me acuse de sacrilegio— de *Cien años de soledad* o de *Daimón*. El planteo es sobre todo de carácter interdiscursivo: en la mayoría de los casos se remite a un sistema lingüístico general, en el que la búsqueda de una identidad nacional a través del lenguaje folklórico —más bien pseudofolklórico— ha adquirido aspectos delirantes. («¡Traful! toda la grandeza de la tierra madre de todos los vicios, yuyo corajudo de la savia gredosa, abrojo macho de la tradición...»)[12]. Las alusiones intertextuales sufren aquí la distorsión típica de la parodia. Pero la parodia presupone —y expone— una visión crítica, que en este caso significa el implícito reconocimiento de la existencia de un sistema: el de la literatura hispanoamericana, Así uno de los episodios puede llevar como título un verso de *La cautiva* de Echeverría («El desierto inconmensurable, abierto», vol. III, 1977); otra vez quien provee el título es el *Martín Fierro* («Hasta la hacienda baguala...», vol. II, 1976); al perro de Inodoro, Mendieta, lo llama

[11] Posse Abel, *Daimon*, Barcelona, Argos Vergara, 1978.
[12] Fontanarrosa, «Las tolderías de Traful», *Las aventuras de Inodoro Pereyra ¡El renegau!*, vol. I, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1974. Para las citas sucesivas se indica volumen y año.

Vargas Llosa «pa hacer en teatro "La ciudá y los perros"» («Encuentro con el Gran Ziegfield», vol. I); cuando Mendieta comenta la sequía, Inodoro le responde: «La pampa es ancha y ajena, Mendieta» («Hasta la hacienda baguala...»). En «Cuando se dice adiós» (que abre el volumen I), Inodoro es rodeado por una partida. Uno de los soldados, al ver la desproporción de la lucha, se pone de su parte exclamando, en una cita directa del *Martín Fierro*: «Alto, maulas, así no se mata a un valiente.» Pero ante la invitación de su aliado para que se vayan a las tolderías, Inodoro se rehúsa, alegando que «esto ya lo (leyó) en otra parte». ¿Dónde lo ha leído? ¿En el *Martín Fierro*, o en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*? Duda legítima, ya que en el mismo volumen nos encontramos con *La pampa de los senderos que se bifurcan*, donde Pereyra se cruza con un cierto Jorge Luis, más cegatón «que gato e' yeso». Por la misma pampa han de pasar el general Quiroga y Antonio das Mortes; cuando Inodoro hace un trato con el diablo Mendieta le recuerda la suerte corrida por Fausto —el Fausto de Estanislao del Campo, como el mismo Mendieta aclara... Como en *Cien años de soledad* o en *Daimón*, rebasando la intención paródica, la constitución del sistema de una narrativa hispanoamericana se afirma como la realidad que permite —más aún, que origina— la existencia del personaje[13].

Ante tan reiterada ostentación de conexiones, el problema de su motivación se plantea inevitablemente. El fenómeno, más allá de sus razones lúdicas, o polémicas, o paródicas, reviste un carácter fundacional. La intertextualidad no aparece en este caso como un fenómeno de relación unidireccional —un texto hacia otro, u otros— sino como una tentativa totalizadora. El conjunto de los textos hispanoamericanos se espeja en cada texto aislado, y viceversa. Citar un personaje ajeno no se resuelve en cita de una palabra: es una evocación (en sentido mágico) del texto entero del que proviene, y del universo propuesto por ese texto. Cuando *Daimón* nombra a Agapito Robles, está incluyendo en la gesta de Lope de Aguirre las innumerables batallas de los comuneros andinos. Mediante una intertextualidad de dimensiones mínimas —un nombre— se supone, se propone —¿se impone?— la existencia de un sistema reconocido como propio.

Es claro que transtextualidad, intertextualidad y demás procedimientos

[13] Dado el insistido carácter paródico de *Las aventuras...*, el nivel de saturación de la cita es muy bajo, lo que lleva en los últimos volúmenes a un uso más mecánico de los procedimientos. Este aspecto se acentúa por la ampliación del sistema de referencia: ya no remite a un mundo propio, estructurado y homogéneo —aun en sus mistificaciones—, sino a historietas y series televisivas norteamericanas, autores franceses, etc.

a los que he aludido no son en modo alguno privilegio de la literatura hispanoamericana, sino condición misma de toda literatura. Pero lo que aquí los caracteriza es su elección consciente como reflejo de una problemática que no es sólo literaria. De aquí que todos estos juegos hiper o intertextuales lleven en realidad a un resultado paradójico. La intertextualidad se convierte en su opuesto: la auto o intratextualidad. Es como si, de una manera no necesariamente rigurosa, toda esta literatura rechazara el concepto de objetos textuales separados. No existen personajes, ni palabras, ni mundo «ajenos», todo forma parte de una realidad sin fracturas; todos los textos son, en última instancia, un texto único: el texto de la literatura hispanoamericana. Un texto cuyo autor es también único: Hispanoamérica.

La paradoja que lleva a considerar la intertextualidad como una forma de la intratextualidad no es en este caso una pirueta formal, sino el signo de una necesidad que sobrepasa a los textos: es el llamado —en una proyección hacia lo extratextual— a reconocer en la literatura un lugar posible para la búsqueda, o la afirmación —¿la generación?— de una identidad.

2. TEATRO E IDENTIDAD CULTURAL

Osvaldo Obregón
Université de Franche-Comté. Besançon

«Identidad cultural» es una de aquellas expresiones frecuentemente empleadas cuya identificación es difusa y que raramente es definida en los trabajos que hemos consultado. Cada cual le adjudica connotaciones diferentes. Por esta razón, permítasenos primero dejar en claro cuál es la significación que le asignamos en esta comunicación.

Como la antropología no es nuestro campo habitual de actividad, recurrimos a la autoridad de Miguel León Portilla, quien la define como «una conciencia compartida por los miembros de una sociedad, que se consideran en posesión de características o elementos que les hacen percibirse como distintos de otros grupos, dueños a su vez de fisonomías propias»[1]. A continuación, agrega algunas precisiones que nos parecen esenciales: «Por una parte, es innegable que la identidad puede subsistir a pesar de los procesos de cambio, con asimilación de elementos ajenos e inclusive con abandono de otros que antes les eran propios. Por otra, hay que admitir a la vez que, en determinados casos, las alteraciones o pérdidas pueden traer como consecuencia la desintegración de una identidad.» Esto quiere decir que la conformación de la identidad cultural es algo dinámico, que se inscribe en un proceso histórico. Todo pueblo o comunidad, consciente o inconscientemente, tiende a la preservación de su identidad cultural, pero está irremisiblemente expuesto a los avatares de la historia: guerras, dominación, dependencia, confrontación de culturas, asimilación, etc.

Para Portilla, los elementos principales que configuran la identidad cultural —aunque no universalmente coincidentes ni inmutables— son

[1] M. L. Portilla, «Antropología y culturas en peligro», *América Indígena*, vol. XXXV, núm. 1, enero/marzo 1975, pp. 15-27. Todas las citas de Portilla se refieren al mismo artículo.

«el idioma, los conjuntos de tradiciones, creencias, símbolos y significaciones, los sistemas, experiencias y destino en común, la posesión de un determinado territorio ancestral, la visión del mundo y, también, de un modo especial, lo que se ha descrito como un "ethos" o significado y orientación moral de una cultura».

Es imprescindible preguntarse, entonces, qué sentido tiene hoy hablar de «identidad cultural iberoamericana» y, luego, qué relaciones pueden establecerse entre identidad cultural y teatro iberoamericano. Para responder estas preguntas nos parece de rigor establecer constataciones previas.

Primera constatación: Lenguas dominantes y lenguas dominadas. Lo que se entiende generalmente por teatro iberoamericano es un teatro escrito en castellano y portugués. Son estas dos lenguas de origen europeo las que han prevalecido y han gozado de un estatuto oficial. Sin embargo, existen lenguas indígenas que han sobrevivido y resistido a la presión colonizadora: quechua, aymara, nahuatl, quiché, maya, guaraní, etc., algunas de las cuales son habladas por millones de individuos.

Sabemos que en el siglo XVI hubo una abundante literatura en lenguas indígenas, debido a la política misionera de catequizar a los indios en sus idiomas respectivos. Esta actitud tuvo consecuencias de primera importancia. Al aprender la lengua del vencido, el misionero descubrió las culturas precolombinas y sirvió de puente entre el mundo europeo y el mundo americano. Los propios indígenas y mestizos escolarizados por los misioneros pudieron dejar testimonio de su tradición y de su época en las lenguas autóctonas, sirviéndose del alfabeto latino, ya que éstas no poseían escritura fonética. Ejemplo, los informantes de Sahagún. Pero, a partir del siglo XVII, con el fin de acelerar la aculturación, el conquistador impone su lengua en desmedro de los idiomas vernáculos. Esta política no sufrirá modificaciones sustanciales con el advenimiento de las repúblicas iberoamericanas.

El caso de Paraguay constituye una excepción, por el hecho de que la mayoría de la población es bilingüe y que el guaraní es hablado corrientemente por todas las categorías sociales. Se ha dado el caso singular de que un autor contemporáneo, Julio Correa, ha escrito obras dramáticas en guaraní, logrando con ello un gran impacto popular[2]. Ha sentado así un precedente esencial y ha echado las bases de un teatro contemporáneo en lenguas indígenas. Por esto, nos parece muy sensata la afirmación de Carlos Mariátegui: «Una literatura indígena, si

[2] La sobrevivencia del guaraní debe mucho a la implantación de las misiones jesuitas.

debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla» (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928).

Por otra parte, si consideramos la expansión hegemónica del castellano en la península ibérica, advertimos que las lenguas dominadas —el gallego, el vasco y el catalán, por ejemplo— han resistido, con mayor o menor fortuna, la presión colonizadora. Sólo a fines del siglo pasado comienza a escribirse un teatro en gallego y más recientemente en vasco. En cuanto al catalán, éste tiene una tradición teatral mucho más rica y continua.

Segunda constatación: Modelos europeos del teatro iberoamericano. Esta es una consecuencia de la anterior. La dramaturgia americana en castellano y portugués es, en gran medida, tributaria del teatro europeo y se inscribe en la tradición greco-latino-cristiana occidental. Ha recibido el influjo directo del teatro peninsular durante el largo periodo colonial e incluso más tarde[3]. A partir del siglo XIX, con el surgimiento de las nuevas repúblicas independientes en el plano político, sus modelos culturales se transfirieron a otros países europeos: Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y otros.

La tutela europea se ha manifestado en muy diversos aspectos: *a)* Concepción de la obra dramática según el modelo aristotélico y su evolución en Occidente; *b)* Pervivencia de mitos y personajes de la tragedia griega, así como de mitos y personajes bíblicos; *c)* Teorías sobre la puesta en escena y la formación del actor; *d)* Arquitectura teatral imitada de Europa; y *e)* Innovaciones técnicas referentes a la escenografía y la luminotecnia.

Todas las tendencias teatrales europeas han tenido repercusión en Iberoamérica en los diferentes periodos históricos. Las obras de autores europeos han sido traducidas y representadas en forma permamente en las capitales y grandes ciudades. Sin contar las giras realizadas por prestigiosas compañías europeas a lo largo de América.

El teatro que hemos intentado describir es esencialmente un teatro culto y, por lo tanto, elitista, ya que es escrito por personas letradas y se dirige de preferencia a una minoría urbana instruida.

Tercera constatación: Existe también un teatro de raíz popular.

En Iberoamérica hay también un teatro hecho por y para el pueblo, que la cultura oficial ha asimilado corrientemente al folklore. Es un

[3] La fonética peninsular siguió siendo la norma en los escenarios, aun después de proclamada la independencia de los países iberoamericanos.

teatro mal conocido, porque no goza de la misma estimación que le dispensa la crítica al teatro culto. Se ha conservado por tradición oral hasta el momento en que las obras han sido fijadas por la escritura. Concordamos plenamente con Manuel Galich[4] en que este teatro, —que él llama «teatro de masas»— es la expresión de las culturas dominadas y que, por lo tanto, refleja las raíces indígenas y africanas que han sido marginadas del teatro culto —que Galich denomina «de élite»— regido por la tradición europea. Este teatro es, en muchos casos, portador de elementos propios del teatro precolombino, cuya existencia está suficientemente documentada por los cronistas del siglo XVI. Esta vertiente de teatro popular se expresa indistintamente en lenguas indígenas y europeas o en ambas a la vez. Lo cierto es que, en los casos más representativos, este teatro obedece a una concepción diferente a la del teatro europeo. En él se mezcla la danza, la pantomima, el diálogo, la música y, a menudo, carece de un texto escrito.

Gracias al abate francés Brasseur de Bourbourg, se ha podido recuperar el drama-ballet titulado *Rabinal Achí*, perteneciente a la cultura maya-quiché. Conservado por la tradición oral, el abate consiguió que se lo dictara el indio Bartolo Ziz —vecino de Rabinal y antiguo actor del drama— en 1855. Traducida posteriormente a varios idiomas, la crítica ha estimado que se trata de la obra tradicional más opuesta a los modelos europeos.

Otro caso interesante lo constituye *El Güegüence* o *Macho Ratón*, especie de comedia-bailada, compuesta en un dialecto mixto de náhuatl y castellano, y que también ha sido recogida definitivamente a fines del XIX. En ella se mezclan elementos europeos e indígenas.

En cuanto al drama quechua *Ollantay* (siglo XVIII), aunque de tema pre-hispánico y escrita en lengua indígena, es de factura más bien europea.

La tragedia del fin de Atahualpa, obra de la cual se conocen distintas versiones, escritas parcial o totalmente en quechua, testimonia de un hecho histórico que quedó fuertemente grabado en la memoria colectiva y que se sigue aún representando en diversos lugares de la sierra peruana y boliviana. El manuscrito de Chayanta, fechado èn 1871 fue descubierto y traducido por Jesús Lara.

La danza de la conquista, representada hasta hoy en los países andinos y su homóloga *La danza de las plumas*, conservada en México y

[4] «Indagatoria sobre las sobrevivencias del teatro precortesiano en México», Rev. *Conjunto*, núm. 51, enero/marzo 1982, pp. 13-16.

Guatemala, son igualmente casos de supervivencia de una tradición popular en forma de espectáculo, en que se muestra el enfrentamiento entre europeos y americanos y que ilustra la intensidad que alcanzó el trauma de la conquista en los vencidos. (Véase: Nathan Wachtel, *La vision des vaincus*).

Como siempre ocurre, estas dos vertientes claramente diferenciadas que hemos denominado teatro culto y teatro popular no se excluyen entre sí y son susceptibles de intercambios mutuos. Muchas veces el teatro culto recupera y reelabora los contenidos de las obras tradicionales, como ha sucedido, por ejemplo, con las distintas versiones literarias de *Ollantay* y de *La tragedia del fin de Atahualpa*. Otras veces, el teatro popular incorpora, consciente o inconscientemente, elementos del teatro culto.

Cuarta constatación: La identidad cultural es uno de los grandes temas del teatro iberoamericano.

Aunque el teatro iberoamericano de sello culto ha sido fuertemente influido por los modelos europeos, éstos han servido eficazmente para plantear los grandes problemas del hombre iberoamericano y, en primerísimo lugar, aquéllos de su identidad cultural. Valgan unos pocos ejemplos.

La conquista de México —choque de dos culturas— ha sido materia esencial de *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes, de *Moctezuma II* de Sergio Magaña, de *Moctezuma* de Arnaldo Calveryra, de *Cuauhtémoc* de Salvador Novo, de *La Malinche* de Celestino Gorostiza, de *Corona de fuego* de Rodolfo Usigli. No se trata aquí de meras crónicas históricas. En cada una de ellas, con matices diversos, subyace el problema de la identidad cultural. El drama de Fuentes, uno de los últimos de la serie, no sólo trata el enfrentamiento trágico entre Moctezuma y Cortés, sino que muestra el desgarramiento incesante de La Malinche, mujer que traiciona a su pueblo, que se entrega como amante a Cortés, que colabora con él como intérprete y que trae al mundo el primer mestizo americano. Ese hijo de piel de barro que, según la predicción de su madre, va a renegar de su padre español y de su madre india, inaugurando así la tragedia de la identidad en el mestizo. Porque el prejuicio racial y el mestizaje vivido como conflicto subsisten porfiadamente en Iberoamérica hasta nuestros días y constituyen un tema que el teatro ha tratado con clarividencia. Ahí están los ejemplos de Celestino Gorostiza: *El color de nuestra piel* y de varias obras de Francisco Arriví, especialmente su trilogía *Máscara puertorriqueña*, compuesta de *Bolero y plena*, *Sirena*, y *Vejigantes*.

El neo-colonialismo practicado por USA en Iberoamérica, a través de las multinacionales o por vía directa y, en general, el problema de dependencia que viven los países del área frente a la potencia del Norte han nutrido la temática teatral de los últimos decenios. Puerto Rico representa un caso límite, ya que es un país que ha sido por tradición integrante de la comunidad iberoamericana y cuya anexión a Estados Unidos pone en peligro su identidad cultural. Su conflictiva situación ha sido expresada vigorosamente por René Marqués en *La carreta* y en *La muerte no entrará en palacio* y, más recientemente, por Rafael Sánchez en *La pasión según Antígona Pérez*.

Quinta constatación: La incomunicación endémica entre los países iberoamericanos.

A la dependencia secular de Iberoamérica con respecto a España y Portugal y, a partir del siglo XIX con otros países europeos y USA, se añade la aguda incomunicación que ha existido entre las colonias y, más tarde, repúblicas iberoamericanas, fenómeno llamado también «balkanización».

En lo que se refiere al teatro, el intercambio ha sido muy pobre, incluso entre países fronterizos. Los movimientos teatrales se han desarrollado generalmente en forma paralela y los puntos comunes hay que imputarlos a la imitación de los mismos modelos metropolitanos europeos. Las dramaturgias nacionales han pemanecido, salvo contadas excepciones, enclaustradas en sus propias fronteras. Hay que señalar también el profundo hiato que ha existido entre Brasil, de lengua portuguesa, y los países de lengua castellana.

Felizmente esta incomunicación ha comenzado a quebrarse en el curso del siglo XX y, a partir de los años sesenta, se ha intensificado apreciablemente el proceso de internacionalización de las expresiones culturales. La música ha sido siempre la vanguardia en esta integración continental y la que mejor ha realizado hasta ahora la síntesis entre los aportes americanos, europeos y africanos. Pero se han hecho progresos importantes en la poesía, la narrativa, el teatro, el cine y las artes plásticas.

El centralismo de las metrópolis europeas ha favorecido, a veces, el contacto entre los artistas iberoamericanos que, más que en América, han podido conocerse en Madrid, París, Londres o Roma. Los teatristas, por su parte, han aprovechado los «rendez-vous» del Teatro de las Naciones de París y el Festival Internacional de Nancy. Pero más recientemente los contactos se han multiplicado en ciudades americanas, a propósito de los festivales internacionales de La Habana, Maniza-

les y Caracas. Algunas iniciativas cubanas como los concursos, publicaciones y revista de la Casa de las Américas han fomentado la integración cultural de la región. Otro factor es la aparición de los primeros estudios globales sobre el teatro, firmados por Willis Knapp Jones, Carlos Solórzano, Agustín del Saz, Frank Dauster, Grínor Rojo y otros.

Algunas conclusiones

A partir de las constataciones anteriores, podemos ahora replantearnos las preguntas formuladas al comienzo y tratar de responderlas. Por supuesto, somos conscientes de la complejidad del problema —que merece mucho más que estas escuetas páginas— y sólo nos anima el deseo de contribuir a ampliar y profundizar el debate sobre estas cuestiones esenciales.

Hasta el presente, Iberoamérica ha sido un amplio espacio geográfico con una historia común, nacido principalmente de la conjunción de raíces culturales americanas, europeas, africanas e, incluso, asiáticas este último siglo. La mayor o menor gravitación de cada uno de estos componentes establece diferencias significativas entre las diversas zonas: México, América Central y El Caribe; Región Andina; Brasil; Cono Sur. A pesar de que el mestizaje racial y cultural es el fenómeno más generalizado, hay que admitir la existencia de comunidades indígenas que son poseedoras de sus propias identidades culturales, puesto que, contra viento y marea, han conservado su lengua, sus tradiciones y creencias y un terrritorio ancestral, aunque éste se haya reducido considerablemente. Son culturas en peligro, ya que se encuentran en estado de dependencia frecuente a los estados nacionales. Están sujetas no sólo a la aculturación espontánea, sino también a la aculturación inducida o programada por parte de la comunidad dominante.

Puede adaptarse también la existencia de una cultura supranacional, que correspondería a la cultura del mestizaje, propia de Iberoamérica, como síntesis de sus diversos componentes antes mencionados. Sólo que en este caso estamos obligados a hacer una última constatación: desde el siglo XIX hay un claro rechazo a aceptar una entidad supranacional denominada Iberoamérica. Tal vez sea un reflejo de excolonizados que no quieren poner de relieve su herencia ibérica, aunque tampoco han tenido fortuna los términos Amerindia o Indoamérica. La idea que ha terminado por imponerse es la de América Latina, en la medida en que esta denominación englobaba solidariamente a los países de origen latino y expresa mejor la oposición frente a la Améri-

ca Anglosajona. Porque como dijimos al principio, en la conformación de la identidad cultural no sólo tiene incidencia la tradición, sino también la tensión hacia el futuro en forma de proyecto comunitario. La política hegemónica y absorbente de Estados Unidos ha ido reforzando los vínculos comunes entre los pueblos latinoamericanos, al mismo tiempo que atenuando sus diferencias.

El tema de las dos Américas contrapuestas ha sido tratado por Pablo Neruda en su única obra teatral: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. En su planteamiento intencionalmente maniqueo, los Rangers y los Galgos son la perfecta encarnación del racismo, no sólo contra los latinoamericanos, sino también contra todos los que no pertenecen a la raza blanca. La separación entre las dos Américas no es sólo geográfica, sino sobre todo racial: la América Blanca dominadora frente a la América Morena dominada. Los indios y los negros de California son tan despreciados como los latinoamericanos. El mítico bandido Murieta asume la defensa de todos estos oprimidos, que se unen en torno a él para luchar contra la injusticia.

Si se acepta que el idioma es uno de los soportes fundamentales de la identidad cultural, la existencia de varias lenguas habladas en Iberoamérica y, con mayor razón, en América Latina, muestra claramente que no hay una homogeneidad cultural. En lo que concierne a Iberoamérica, hay dos lenguas dominantes, oficiales: el castellano y el portugués, y varias lenguas dominadas, que tienen una existencia casi puramente oral: las lenguas indígenas. Las dos primeras son las lenguas del mestizaje y los vehículos privilegiados del teatro culto. Las últimas, han conservado un teatro de raíz popular, transmitido de generación en generación por la tradición oral, aunque existen precedentes de teatro escrito en lenguas autóctonas durante la colonia. La experienca realizada ya con éxito de un teatro contemporáneo en guaraní hace presumible la aparición de un teatro en otras lenguas vernáculas.

Debido a la dependencia política de Puerto Rico, la lengua castellana está amenazada por el inglés, lengua oficial de los Estados Unidos. El ejemplar dinamismo del teatro puertorriqueño es la respuesta desesperada a la amenaza futura de completa asimilación.

Los puertorriqueños del continente y los chicanos se encuentran en lo que Portilla denomina «estado de nepantlismo», es decir, solicitados por dos culturas diferentes, sin sentirse afiliados completamente a ninguna de las dos.

El teatro chicano, de reciente aparición, se presenta en muchos aspectos como la expresión de una cultura híbrida. El lenguaje de las obras

mezcla constantemente el inglés y el castellano e introduce también giros típicamente chicanos. Como actitud de rechazo a la cultura dominantes los grupos chicanos han tratado de hacer causa común con los grupos americanos de origen latino, participando con ellos en festivales y encuentros. Pero, aunque algunos de sus líderes digan tener más afinidad con el teatro latinoamericano, en general el teatro chicano sigue considerándose como expresión del teatro estadounidense. Es la ambigüedad de su situación de nepantlismo.

No creemos que sea lo más importante el que se prefiera decir hoy América Latina en lugar de Iberoamérica. En el uso corriente, ambos términos apuntan casi a la misma realidad: países hispanoamericanos más Brasil, aunque el primero tenga la ventaja de dar cabida a otros países de la región. Hemos terminado por aceptar la óptica europea —interesada por cierto— que dio origen a la denominación, a partir del siglo XIX. Esta designación nos ha parecido pertinente, en cuanto refuerza la cohesión frente a la América anglosajona expansionista.

Lo esencial, a nuestro juicio, es que en la práctica los países de esa región del mundo, con una historia común, han comenzado a conocerse entre sí. Las dramaturgias y las expresiones teatrales nacionales han podido trascender sus estrechas fronteras en un proceso de creciente internacionalización. Algo se ha progresado, igualmente, para romper el aislamiento entre Brasil y los demás países del área. El teatro brasileño es ahora más conocido que antes por los teatristas latinoamericanos.

A este proceso de integración continental ha contribuido bastante la infortunada diáspora latinoamericana de los últimos decenios. Numerosos autores, directores y compañías han tenido que buscar asilo en otros países. Por ejemplo, los teatristas del Cono Sur han emigrado de preferencia a Venezuela, México y Costa Rica. Otros contactos entre teatristas latinoamericanos se han realizado también en Europa y otros puntos del globo. De esta manera se ha acelerado considerablemente el intercambio teatral.

En suma, hemos mostrado en este trabajo elementos de unidad y diversidad en Iberoamérica, que son aplicables también a América Latina. Múltiples factores han contribuido en el siglo XIX a cimentar una conciencia latinoamericana, restringida aún a ciertos sectores más avanzados, que tratan de sobrepasar el nacionalismo estrecho y anacrónico defendido por ideologías reaccionarias que, paradojalmente, favorecen la dependencia y que tienen su más cabal expresión en las dictaduras militares.

Por cierto, América Latina, desde su colonización, es una encrucijada cultural, una entidad en fermentación que no ha alcanzado todavía

una síntesis integradora. El teatro, como otras expresiones culturales (novela, poesía, música, cine, artes plásticas) es un reflejo de esta realidad y un instrumento de reflexión sobre la identidad cultural, la sociedad y la condición del hombre latinoamericano.

3. CANTAS / CANTO / CANTEMOS: LAS CANCIONES DE LUCHA Y ESPERANZA COMO SIGNOS DE REUNIÓN E IDENTIDAD

Robert D. F. Pring-Mill
Saint Catherine's College, Oxford

1. Mi título contiene tres citas: «Cantas / Canto / Cantamos»; la frase *canciones de lucha y esperanza*; y el término *signos de reunión*. «Cantas / Canto / Cantemos» son los tres últimos versos de la «Elegía para cantar» de Neruda, dedicada a la memoria de Violeta Parra[1]. La frase *signos de reunión* es igualmente nerudiana, tomada de un célebre pasaje de su Discurso de Estocolmo: «cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signos de reunión donde se cruzaron los caminos[2]». Hablaba de su propia poesía, claro está, pero se pudiera decir lo mismo de otros géneros de *cantos*: aquel de las canciones de carga política, llamadas «de lucha y esperanza» en dos antologías conocidas.

2. Nomenclatura

2.1. El género ha tenido varios nombres, pero éste es el más apto —a mi modo de ver— por las siguientes razones: El término *canción política* me resulta demasiado restringido. Hablar de *canción comprometida* (se celebraron dos Festivales de la Canción Comprometida en Chile, en los años 1970 y 1973) conlleva los mismos problemas que ha-

[1] Compuesta «en el pleno tráfico de sus días de precandidato a la Presidencia» (C. Sta. María), en Violeta Parra, *Décimas*, Barcelona, 1970, pp. 11-13 (v. p. 13).

[2] Discurso del 13 de diciembre de 1971, al recibir el Premio Nobel, reproducido en Robert Pring-Mill, *Pablo Neruda: A Basic Anthology*, Oxford, 1975; v. observaciones en pp. XVI, LXXIX y texto citado p. 216.

blar de *poesía comprometida*, problemas tratados en mi «The Scope of Spanish-American Committed Poetry»[3] y «The Nature and the Functions of Spanish American *poesía de compromiso*»[4]. Una de las dificultades que encontramos al buscar una sola designación escueta estriba en que se tienen que abarcar dos tipos de canción algo distintas: de un lado están las canciones de carga socio-política de quienes Neruda tenía en mente cuando escribió su «Oda a los poetas populares» para la apertura del Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares, organizado por el P. C. de Chile en 1954[5]; del otro están aquellas de la mal llamada *canción protesta* —más reciente y de difusión distinta (y más masiva)— que abarca varios movimientos más o menos bien definidos (como la Nueva Canción de Chile, o la Nueva Trova en Cuba) y que hoy día se viene llamando el Nuevo Canto Latinoamericano[6]. Entre los dos, pero más bien del lado popular tradicional, habría que colocar las canciones socio-políticas de un Atahualpa Yupanqui (1908), el cual sigue empleando las formas tradicionales pero sin desdeñar los medios de difusión modernos, o las de la misma Violeta Parra (1917-1967), recordada en la «Elegía para cantar» de Neruda, la cual se suicidó el 5 de febrero de 1967, unos cinco meses antes de que se celebrara el Primer Encuentro de Canción Protesta en Cuba[7].

[3] *Homenaje a Rodolfo Grossman*, Sabine Horl, *et al.*, eds. Frankfurt am Main-Bern-Las Vegas, 1977, pp. 259-333; hay edición aparte, particular, St. Catherine's College, Oxford, 1978. Cítase como «Scope».

[4] «The Search for Identity in Latin American Literature», Robert Gurney Ed., *Bulletin of the Society for Latin American Studies*, núm. 31, oct. 1979, pp. 4-21. Cítase como «Functions».

[5] Sus Actas (*Anales de la Universidad de Chile*, Año CXIII, núm. 93, primer trimestre de 1954; tirada aparte, 79 pp.) constituyen un documento clave para la comprensión del canto como fenómeno socio-político, e incluyen la primera publicación de la «Oda a los poetas populares» que luego pasaría a formar parte de las *Odas elementales*.

[6] Véanse: F. Barraza, *La Nueva Canción Chilena* (Colección Nosotros los Chilenos), Santiago, Quimantú, 1972; la tesis inédita de J. Fairley, *La Nueva Canción Chilena 1966-76* (1977, Oxford) es muy importante; J. Clouzet, *La Nouvelle Chanson Chilienne*, Paris, Seghers, 1975, es más importante por su sección antológica que por el estudio preliminar; Bernard Bessière, *La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*, 2 tomos, Nar, Plan de la Tour, 1980, tiene las biblio- y discografías más al día y una antología de 190 letras de canción. Para la Nueva Trova, v. *Música Boletín* y *Casa de las Américas, passim*; una «amplia colección» de las mejores *Canciones de la nueva trova*, Leonardo Acosta Ed., se había anunciado en Editorial Letras Cubanas para 1981. Para el I Festival del Nuevo Canto Latinoamericano se celebró en México en 1982, v. el interesante comentario de Guillermo Villegas, «Si Nicaragua venció», en *Plural*, segunda época, XII-I, número 133, oct. 1982, pp. 54-56.

[7] Hay una extensa bibliografía acerca de Violeta Parra: Patricio Manns, *Violeta Pa-*

2.2. El término *canción protesta* —sin la «de» intermediaria que se le agregaría después para hispanizarlo mejor— transparenta su origen como calco del «protest song» estadounidense, movimiento muy en boga durante aquel decenio (y hubo cantantes norteamericanos como Pete Seeger en aquel Encuentro). Pero no es por esto que no me gusta dicho término genérico (el cual fue muy discutido por varias razones en aquel Primer Encuentro cubano), sino porque las canciones mismas pueden ser tanto «de propuesta» como «de protesta»[8]. De ahí mi preferencia por el término *canciones de lucha y esperanza*, empleada por vez primera —en lo que yo sepa— en una pequeña recopilación uruguaya de aquel título «realizada por C. W.»[9] y luego por G. Gac Artigas y Perla Valencia Moncada en la extensa *Antología de Canciones de Lucha y Esperanza* publicada por Quimantú en Chile sólo cuatro meses antes del golpe militar[10].

rra, Madrid, Ed. Júcar, Col. Los Juglares, núm. 34, 1977, es el libro de otro gran cantor que la comprendió a fondo (sección antológica: 55 canciones, pp. 103-173); la antología *Violeta del pueblo*, Madrid, Ed. Javier Martínez Reverte, Visor, 1976, contiene 57; *Toda Violeta Parra*, Buenos Aires, ed. Alfonso Alcalde, Ed. de la Flor, 1974, sólo contiene 39 —a pesar de su título—, pero bastantes de éstas no figuran en los títulos anteriores; la selección bilingüe V. Parra, *Lieder aus Chile*, Frankfurt am Main, Manfred Engelbert Ed., 1978, sólo abarca 25 en español y alemán, pero está presentada con gran rigor editorial; para la autobiografía en décimas, v. n. 1 *supra*; Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño compusieron un excelente libro, *Gracias a la vida: Violeta Parra, Testimonio*, Buenos Aires, Galerna, 1976, a base de casi cincuenta entrevistas grabadas; v. también Fairley, tesis citada núm. 6 *supra*; Para el Primer Encuentro, v. José M. Ossorio, «Encuentro de la Canción Protesta-Crónica», *Casa de las Américas*—, núm. 45, nov-dic. 1967, pp. 138-156; Barbara Dane, *Canción Protesta: Protest song of Latin American* (folleto que acompaña el LP Paredón P-1001), Nueva York, 1970. La serie Paredón contiene muchos discos importantes, cada uno con folleto explicativo.

8 Los términos son de Daniel Viglietti, entrevistado por Mario Benedetti el 16 de agosto de 1973, v. M. Benedetti, *Daniel Viglietti*, Madrid, Ed. Júcar, Col. Los Juglares, núm. 13, 1974, pp. 77-97; preguntado por sus propias canciones, contesta: «En alguna medida podríamos decir que son canciones de *protesta* y también canciones de *propuesta*. Cuando me planteas la opción de ruptura o continuidad, confieso que lo siento como una continuidad», p. 78.

9 *Canciones de lucha y esperanza*, Ed. de la Rev. *Estudios*, Montevideo, s. a. (¿1967? ¿1968?), 100 pp.; hay un evidente eco de los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío en el título.

10 Empresa Editora Nacional Quimantú, Santiago, mayo 1973: antología fundamental, base principal para el presente estudio; cítase en números posteriores como «Quimantú». Contienen 354 canciones y 106 partituras. Una selección fotocopiada de 74 de sus canciones (sel. Robert Pring-Mill, Oxford 1978, *fuera de venta*) se emplea como libro de texto para Optional Subject núm. 74 «Spanish American committed poetry» (Honour School of Modern Languages, Univ. of Oxford). G. Gac Artigas y Perla Valencia Moncada ya habían publicado una pequeña *Antología de canción protesta*, Bogotá , Ed. Colombia Nueva, 1970.

2.3. Esta designación colectiva tiene dos grandes ventajas: por un lado señala las dos distintas vertientes del género (la de orientación *constructiva* o de *propuesta* en la palabra *esperanza* y la de orientación *combativa* o de *protesta* en la palabra lucha); por el otro puede abarcar los productos de ambos tipos de artista: el *cantor popular* de tipo tradicional (cuyo repertorio suele incluir numerosas canciones anónimas, muchas tal vez de elaboración colectiva en el curso de su transmisión oral) y el cantor o *cantautor* moderno, como el uruguayo Daniel Viglietti (1939) o Angel (1941) e Isabel (1936) Parra —los hijos de Violeta— o Víctor Jara (1938-1973), también chileno, o el cubano Pablo Milanés[11].

2.4. Volviendo ahora a mi segunda cita nerudiana, quisiera sugerir que todas estas canciones sirven como *signos de reunión* «en el espacio» del inmenso continente latinoamericano celebrado por Neruda mismo en el *Canto general*. Lo que hacen es reunirnos ahí «donde se cruzaron los caminos» en un proceso de integración bien resumido en la sucesión de tres palabras de mi cita inicial: *cantas, canto, cantemos*. Cómo funcionan, y su modo de contribuir a la «Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura» —el tema del Congreso—, me ocuparán durante el resto de esta ponencia (siempre que se admita que dichas canciones quedan dentro de «su literatura» por tener letra, aunque nos lleguen por los oídos cuando cantadas). Pero debo hacerles una advertencia previa: no soy lusitanista y todos mis textos vendrán de Hispanoamérica, aunque mi parca experiencia de lo brasileño me ha convencido que mi enfoque serviría igualmente ahí.

3. Los prólogos antológicos

3.1. Veamos lo que se nos dice de estas canciones en los breves prólogos de las dos antologías aludidas. El de la uruguaya es menos teórico, y la colección en sí se divide en «Himnos y Marchas» (entre ellas «La Marsellesa» y «La Internacional»), «Canciones Revolucionarias Internacionales» (como «La Canción del Martillo» —es decir «If I had a hammer»— y «We shall overcome»), cuatro secciones revolucionarias nacionales («Canciones de la Revolución Rusa», «Canciones de la Revolución Española» —tales como «Dicen que mi Patria es» o «Los cuatro generales»— «Canciones Revolucionarias Cubanas» y «Canciones de la Revolución Mejicana», como «La Cucaracha» o «Adelita») y una

[11] Véase Pring-Mill, «Scope» (párrafos 11.6.10), pp. 304-306.

sección más extendida titulada «Canciones Folklóricas de Lucha y Esperanza» (treinta canciones, sólo una de las cuales —cuanto más— pudiera llamarse *folklórica* en el sentido estricto). Es evidente que buena parte del contenido no cabe dentro de la *literatura iberoamericana* y la antología chilena descartaría todo lo que viene de afuera salvo por las canciones de la guerra civil española (agrupando lo incluido país por país); pero en ambos casos todas las canciones incluidas son consideradas como constituyendo un solo cuerpo de canciones: un *cancionero homogéneo.*

3.2. Según el prólogo uruguayo, las *canciones de lucha y esperanza* se llaman así «porque *el sonido de la canción* (las cursivas son del ponente) es un *golpe al invasor,* es *un muro en la defensa* (y) es *un arma contra la injusticia»* (notemos *golpe, muro* y *arma* y lo significativo del hecho que estas tres metáforas militantes se aplican no a las letras de las canciones sino al *sonido de la canción*). Las califica de «Canciones del pueblo, que *repetidas a través del tiempo* van *configurando la expresión de lucha* contra la opresión y la injusticia», y aunque a primera vista la designación «canciones del pueblo» pudiera no parecernos aplicable a las letras de autores conocidos (por ejemplo, el «Basta ya» de Atahualpa Yupanqui, o la «Canción para mi América», de Viglietti), aun éstas pasan a serlo «repetidas a través del tiempo», muchas veces con las modificaciones a las cuales es susceptible todo texto que se lanza al dominio público y se propaga por transmisión oral (como he podido contastar en mis propias grabaciones, hechas sobre el terreno).

3.3. En otro párrafo, aquel prólogo las llama «Canciones que son cantadas *por el pueblo en sus momentos de alegría o de pesar,* canciones que son entonadas por los ejércitos populares, por las milicias *o por el pueblo en armas, alzado en justa lucha* contra sus enemigos declarados: el imperialismo y las oligarquías nacionales reaccionarias». Y las describe, finalmente, como *internacionales* «porque *las voces de los Pueblos es sólo una* y *su canto es uno,* cantos al combate por la Paz, cantos de LUCHA Y ESPERANZA POR UN NUEVO MUNDO MEJOR». Sería fácil desechar este prologuillo como pura retórica política, pero las frases en que he hecho énfasis revelan una comprensión certera del funcionamiento socio-político de tales canciones: su función unificante e integrante (por la cual los individuos se sienten incorporados en una entidad mayor), función confortante y refortaleciente, *solidarizante,* en que el individuo siente como si se le agregara «la fuerza de todos los que viven», haciéndole aparentemente «indestructible» por parecerle que ya no termina en sí mismo, y haciéndole «ver la claridad

del mundo y la posibilidad de la alegría». Yo no dudo que mis oyentes hayan reconocido en estas últimas frases una serie de alusiones al poema «A mi Partido», de Neruda, poema profundamente revelador y aplicable —verso por verso— a la que me parece ser la experiencia casi «religiosa» de quienes cantan juntos en un *acto de solidaridad* o de *concelebración de los valores compartidos*.

3.4. La segunda antología fue compuesta en un contexto muy preciso —el del Chile de la Unidad Popular que ya se sentía amenazada de afuera y de adentro— para que *la fuerza de los pueblos hecha canción*» pudiese llegar «a todos los jóvenes, estudiantes, trabajadores, campesinos...». Su prólogo empieza «*Toda creación artística expresa una actitud social determinada* (las cursivas siguen siendo el ponente)»: aforismo aplicado al caso diciendo «es así como desde mucho tiempo atrás, al calor de la lucha ha surgido un nuevo tipo de canción: la canción protesta, canción de lucha y esperanza, canción proletaria, canción de compromiso» (cuatro términos formulados no precisamente como sinónimos —me parece— sino más bien como aspectos complementarios de un solo "nuevo" género, aunque no se lo puede considerar como tan nuevo si tenemos en cuenta sus antecedentes en la canción popular, tanto la urbana como la campesina).

3.5. Del resto de aquel prólogo, sólo quiero destacar un punto más, y es éste:

> Nacidas al calor de un momento determinado, la mayoría de ellas no pierden vigencia; así, por ejemplo, Nicolás Guillén habla por todos los obreros del mundo cuando canta:
>
> «me matan si no trabajo
> y si trabajo me matan...»

Aquí hay dos cosas: por una parte, la universalidad de quejas aplicables a situaciones parecidas en distintos países; por otra, la sugerencia que cada canción tiene que haber nacido «al calor de un momento determinado» sin que esta limitación circunstancial en sus orígenes le impida la adquisición de una vigencia duradera. Ahora bien, me parece que no todas nacen de «un momento determinado» (si por esto se entiende que nacen como respuesta directa a algún incidente concreto, por universales que puedan ser sus resonancias): hasta el ejemplo citado (poema de Guillén que se canta con música de Viglietti) me parece más bien una reacción a una constante del sistema criticado.

3.6. Por otra parte, puede haber canciones (tal como hay poemas) brotadas de una situación histórica concreta y cuya vigencia nos parecía haber caducado totalmente en cuanto los sucesos que las produje-

ron hubieron pasado a la historia, pero que luego recobran su vigencia en cuanto surja una situación parecida: pienso en la renovación del significado inmediato —y del poder afectivo— de poemas como los del ciclo *España en el corazón* de Neruda cuando sobrevino el golpe militar en Chile, o de su poema de exilio «Cuando de Chile» que ha resultado profundamente conmovedor para una nueva generación de chilenos exiliados. En verdad creo que los poemas están más en peligro que las canciones de caer en esta especie de "caducidad interina" (por así decirlo): las canciones de la guerra civil española jamás se habían dejado de cantar, y ésto no sólo entre los exiliados españoles en Latinoamérica sino entre estudiantes y obreros hispanoamericanos nacidos años después de la caída de la República Española. Lo que las había salvado era, sin duda, el hecho de ser buenas como canciones: gratas de cantar, disfrutables en el acto de compartirlas: «Ay Carmela» (v. g., «El paso del Ebro», también llamada «El ejército del Ebro») se deja disfrutar aunque los que la canten no sepan nada de la batalla celebrada en ella, y lo mismo pudiera decirse de buen número de los corridos históricos de la revolución mejicana.

4. Signos de reunión e identidad

4.1. Volvamos al caso: a la función de las *canciones de lucha y esperanza* como *signos de reunión e identidad*. Tienen, desde luego, mucho en común con los poemas de la poesía de compromiso, cuyas funciones se han discutido en anteriores publicaciones mías, y conviene notar algunas de sus coincidencias antes de pasar a lo que sus letras ganan de la música, del arreglo y de la experiencia de escucharlas o cantarlas.

4.2. Tal como el poeta comprometido, tanto el letrista como el cantante (los cuales no son necesariamente la misma persona) se propone hacer una de dos cosas: o quiere cambiar algún aspecto de la realidad circunstancial (y hay *protesta*), o quiere propugnar alguna serie de valores que él considera importantes para el futuro —sea el futuro del mundo o aquel de su pueblo— y hay *propuesta*. Claro está que *lo constructivo* y *lo combativo* pueden coincidir en una misma canción, pero no siempre lo hacen. Ambos fines inciden en el presente, pero la *propuesta* lo hace con miras al futuro, mientras la *protesta* ve lo triste del presente como consecuencia del pasado heredado: en ambos casos, quieren darnos —por así decirlo— "aire" y "luz". Hablando de Daniel Viglietti, en 1972, Mario Benedetti dijo:

> Sus canciones son ventanas abiertas, algunas veces hacia el pasado aleccionante, y otras, a un futuro que queremos ganar. Pero siempre que estas ventanas-canciones se abren, es como si circulara... un aire puro... que de algún modo... nos ayuda a cumplir con dignidad y con valor esa dura tarea que es vivir, simplemente vivir, en este Uruguay de hoy [12].

Tales canciones no se escriben sólo para dar constancia de los hechos sino como instrumentos destinados a modificar la realidad: no sólo para representar la realidad como en una foto, ni siquiera sólo para explicarla como los filósofos, sino con miras a cambiarla y transformarla. En un artículo sobre el I Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, Guillermo Villegas escribió: «No se hará la revolución con el canto, pero se hará cantando» [13]: y Benedetti:

> Por supuesto que no vamos a hacer la revolución con una canción, ni con una danza, ni con un poema, ni con un acto teatral. Pero tampoco la vamos a hacer con un discurso, ni con una declaración..., ni con un paro, ni con un disparo. Por lo general, las revoluciones son una gran suma, donde todo sirve, nada es inútil... En uno de sus aspectos motores, revolución es participación [14].

Y la participación es, desde luego, una de las cosas en que la canción sobrepasa el impacto afectivo de la poesía comprometida cuando tan sólo leída (si ésta se declama, ya es otra cosa).

4.3. Aun cuando sólo se escucha una canción, se participa en ella, sea ésta de *protesta* o de *propuesta*, *combativa* o *constructiva*; y esta participación implica una especie de reunión en lo que llamé antes un *acto de solidaridad* o de *concelebración de los valores compartidos*, lo cual implica por lo menos cierto grado de identificación entre oyente y cantante (o entre el solista y el pueblo que canta con él, o que le contesta rítmicamente). Si hablo de estas canciones como *signos de reunión e identidad* es porque la reunión solidarizante que implican tiene —o puede tener— un profundo efecto psicológico sobre el participante que afecta la autodefinición de su identidad.

4.4. Funcionando dentro de algún determinado marco o esquema ideológico, los presupuestos de la canción se van infundiendo en quien

[12] *Ob. cit.*, p. 49; cita de un discurso «Canto libre y arte de emergencia», pronunciado el 28 de mayo de 1972 en un acto de homenaje y de reclamo de su libertad mientras Viglietti estaba en prisión. El discurso íntegro se halla en M. Benedetti, *Letras de emergencia*, Buenos Aires, Ed. Alfa Argentina, 1973, pp. 15-29. La parte relativa a Viglietti consta en su *Viglietti*, pp. 48-54.

[13] Art. cit. en la n. 6, p. 54.

[14] Del mismo discurso, v. *Viglietti*, pp. 49-50.

la experimenta: o ayudándole a construirse un "modelo" inteligible de la realidad que le permitirá hallar algún "sentido" en lo que le circunda, o reforzando tal "modelo" si es que ya lo siente (sea a flor de conciencia, sea de modo inconsciente o subconsciente), o —quizá— modificando su "modelo" previo. Como dije en otra ocasión, en este modo conceptual —en este "universo simbólico"— hay para toda observación concreta alguna regla o generalización abstracta que la puede acomodar, y las generalidades del "modelo" sirven para localizar cada situación particular sobre el mapa de la experiencia humana, capacitándole al individuo para relacionarse no sólo con el mundo que percibe sino también con sus conseres que lo habitan[15]. El poder identificarse con un grupo que le incluye contribuye a su propio sentido de seguridad interior, ya que se siente pertenecer a una totalidad estructurada dentro de la cual ocupa un lugar determinado que le es propio[16].

4.5. Ahora bien, la búsqueda de esta especie de seguridad interior tiene que ver —creo yo— con el establecimiento o refortalecimiento de dos tipos de identidad: dos identidades bien distintas, aunque complementarias. La primera es la *identidad personal* del individuo *frente* a sus conseres. La segunda es la *identidad colectiva* del grupo al cual desea integrarse, para adquirir así la fuerza adicional de la solidaridad *con* sus conseres. Ambas identidades emergen de la dialéctica entre el individuo y la sociedad: a medida que el hombre vaya madurando, se van definiendo recíprocamente (reforzándose mutuamente a base de su misma reciprocidad) como parte del proceso que los sociólogos llaman «la construcción social de la realidad»[17]. Pero aquí nos encontramos con otra diferencia entre la poesía que se lee en silencio y la canción cantada o escuchada: aquélla puede contribuir tanto a la autodefinición de la identidad individual como a la construcción de una identidad colectiva, mientras ésta (la canción) trabaja para la máxima integración de los participantes en su identidad colectiva. Hasta puede hacerlo a expensas de su individualidad, lo cual no deja de tener sus peligros porque representa una forma de manipulación psicológica —a la vez emotiva y conceptual— que puede aplicarse para el bien o para el mal, los

[15] Robert Pring-Mill, «Both in Sorrow and in Anger: Spanich American Protest Poetry», *Cambridge Review*, vol. 91, núm. 2.195, 20 de febrero de 1970, pp. 112-117. Hay tirada aparte en forma de folleto.

[16] V. Erich Fromm, *The Fear of Freedom*, 1942, London 1960, pp. 28-9 cit. en Pring-Mill, «Functions».

[17] V. Peter, L. Berger y Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality* (1966, cit. en ed. de Penguin University Books, Harmondsworth, 1971), v. Pring-Mill, «Functions».

cuales no son siempre tan fáciles de distinguir como se pudiera suponer ya que los miembros de bandos opuestos lo harán a la inversa. El bien de los unos es el mal de los otros:

> Hay dos percepciones de los mismos lugares y sucesos (como ha dicho un sociólogo británico del conflicto irlandés); éstas se refuerzan recíprocamente por el hecho de contradecirse y de producir imágenes opuestas; y cada una de estas dos percepciones dispone de un depósito de mito, símbolo, ritual y dogma tan rico como aquel de cualquier pueblo primitivo (lit. *tribu*) [18].

Ya que ambos lados tienden a justificar los medios por los fines, quien se deja llevar por la voz de su propia colectividad corre el riesgo de hallarse participando en algo que jamás le hubiese permitido hacer su propia conciencia: su propio sentido de lo que es lícito y lo que no lo es.

4.6. Puede haber un sentido de *compromiso* de ambos lados, y por lo tanto puede haber *poesía de compromiso* de cualquier color (por ejemplo, yo no veo ninguna *distinción genérica* entre los *poemas de protesta* anti-somocistas de la revolución nicaragüense y aquellos *poemas de protesta* anti-castristas de los cinco poetas cubanos disidentes que prologó Ramón Sender en 1978) [19]. Igualmente puede haber *canciones de lucha y esperanza* de ambos lados (hasta recordar el caso de España: el «Cara al sol» de los falangistas lo es tanto como «Els segadors», o «Pueblo de España, ponte a cantar»); pero aquellas que hoy me ocupan son todos *signos de reunión* de la izquierda y, por lo tanto, la «identidad cultural de Iberoamérica» proclamada en ellas también lo es. Estamos hablando de la Iberoamérica de los pobres:

> Tanta distancia y camino,
> tan diferentes banderas,
> y la pobreza es la misma,
> y los mismos hombres esperan [20].

Estamos hablando de la Iberoamérica de los hambrientos, de la Iberoamérica de los explotados, de la Iberoamérica de los encarcelados y los desaparecidos, y de cuantos se pueden identificar con Violeta Parra cuando ésta canta:

[18] Trad. del ponente, v. W. J. M. Mackenzie, *Policital Identity* (Harmondsworth, 1978), p. 169; cit. en inglés en Pring-Mill, «Functions», p. 17.

[19] Escrito en Cuba: *Cinco poetas disidentes*, Madrid, Ramón J. Sender, Ed. Biblioteca Cubana Contemporánea, 1978.

[20] Viglietti, «Milonga de andar lejos», en Benedetti, Viglietti, p. 124.

Me mandaron una carta
por el correo temprano,
en esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano
....
que me viene a decir la carta
qu'en mi patria no hay justicia;
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia. ¡Sí![21].

4.7. En otra canción, «Yo canto la diferencia», Violeta (quien viene de Chillán) dice:

Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo,
y no tomo la guitarra
para conseguir un aplauso;
yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.
De lo contrario no canto[22].

Cantar «la diferencia que hay de lo cierto a lo falso» es una función bien importante (Viglietti dijo en una entrevista que había «asumido el compromiso» de «una tarea... de *contrainformación*»)[23]. Estos cantantes nos quieren cantar *verdades* (o las que creen ser verdades: los hechos no son siempre tan fáciles de averiguar como se pudiera suponer)[24]: de ahí que asumen el compromiso de la *veracidad*, y la *sinceridad* es por lo tanto una virtud esencial. En una canción romántica nadie se preocupa de si el cantante está experimentando las alegrías o tristeza, del protagonista con tal de que las imite bien; pero (como ha señalado Franco Fabbri, hablando de la canción política en Italia) un cantor político insincero sería totalmente inaceptable[25]. La *veraci-*

[21] «La Carta», en Quimantú, p. 33.

[22] Quimantú, p. 33.

[23] Benedetti, *Viglietti*, p. 81; toda esta entrevista (pp. 77-79) es importante por su examen del concepto de compromiso del cantante. Las entrevistas hechas por Benedetti siempre son esclarecedoras, v. su *Los poetas comunicantes* (Montevideo, Marcha, 1972) para las actitudes de diez importantes poetas de la izquierda hispanoamericanos.

[24] V. Pring-Mill, «Functions», pp. 16-18; ib., «The Climate of Current Cuban Poetry», en *Carribbean Societies*, ed. Christopher Abel y Michael Twaddle, vol. 1 (Collected Seminar Papers núm. 29, Inst. of Commonwealth Studies, Univ. of London, 1982), pp. 122-144. En preparación: ib., «Las transformaciones de la realidad en la poesía de compromiso hispanoamericana».

[25] Franco Fabbri, «A Theory of Musical Genres: Two Applications», en *Popular Music Perspectives* (Papers from the First International Conference on Popular Music Research,

dad de su denuncia es prioritaria, y cuanto peores sean los hechos tanto mayor será el vigor de su pregón:

> Mientras más injusticia, señor fiscal,
> más fuerza tiene mi alma para cantar.
>
> (Violeta Parra)[26]

5. El canto: arma contra la injusticia

5.1. Estamos hablando, en fin, del canto como «un arma contra la injusticia» (en la frase de aquel prologuista uruguayo): canciones de "lucha" contra lo que hay que corregir y de "esperanza" de un mundo nuevo y mejor. Ahora bien, si queremos ver cómo se relaciona esto con el tema oficial de este congreso, la «Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura», yo creo que (por muchos y diferentes que puedan ser los sectores en que se la busque y por discutibles —y discutidas— que sean las distintas definiciones que de ella se están proponiendo en este congreso) hay una especie de *identidad cultural* absolutamente innegable: v. g., aquella que reside en la llamada *cultura de la pobreza* (en la frase memorable que acuñara Oscar Lewis). No todos los que la viven están plenamente conscientes de todo lo que implica, ni son capaces de articularlo, aunque lo comprendan.

5.2. Por ello el poeta comprometido y el cantante sienten el deber de actuar de portavoces de sus conseres: dando forma a esperanzas quizá ni pensadas aún; articulando para los demás que las hayan pensado o sentido sin saber cómo decirlo; haciéndolos conscientes de su condición (vale decir: *cocientizándolos*). Así, Neruda se distingue del "hombre sencillo" no en su experiencia sino en su capacidad de articularla para él, después de haber escudriñado lo esencial de su vida:

Amsterdam, 1981), ed. David Horn y Philip Tagg (Göteborg y Exeter, 1982), pp. 52-81, v. p. 71. El paralelo italiano es uno de los más importantes para el estudio de nuestro género: (1) por su alto grado de politización ya a partir de la Primera Guerra Mundial; (2) por haberse estudiado más, v. p. e., Giuseppe Vettori (ed.), *Canzoni italiane di protesta* (1794-1974), Roma, Newton Compton, 1974; ib., *Canti del carcere* (ib., 1976); Simone Dessí y Giaime Pinto (eds.), *La chitarra e il potere* (entrevistas y antología de 7 «autori della canzone politica contemporanea»), Roma, Savelli, 1976 (3) Simoni Dessí (ed.), *Cercando un altro Egitto* (canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni), ib., 1976, por la estrecha relación entre los cantantes chilenos exiliados —notablemente el grupo Inti-Illimani— y sus colegas italianos.

[26] «¿Qué dirá el Santo Padre?, Quimantú (pp. 35-36), p. 36: canción motivada por la muerte de Julián Grimau e importante como muestra de las preocupaciones extralatinoamericanas de nuestro género, cuyo enfoque principal fue, desde luego, la protesta contra la guerra en el Vietnam.

conocer una vida
no es bastante
no conocer todas las vidas
es necesario,
verás,
hay que desentrañar,
rascar a fondo
y como en una tela
las líneas ocultaron,
con el color, la trama
del tejido,
yo borro los colores
y busco hasta encontrar
el tejido profundo,
así también encuentro
la unidad de los hombres...[27]

Y en «El hombre invisible» les pide su dolor, sus alegrías, sus luchas:

Dadme para mi vida
todas las vidas,
dadme todo el dolor
de todo el mundo,
yo voy a transformarlo
en esperanza.
Dadme
todas las alegrías,
aun las más secretas,
porque si así no fuera,
¿cómo van a saberse?
Yo tengo que contarlas,
dadme
las luchas
de cada día
porque ellas son mi canto,
y así andaremos juntos,
codo a codo,
todos los hombres,
mi canto los reúne...[28]

[27] «Oda al hombre sencillo»: título original «Hablando en la calle» (en diario «*El Nacional*», Caracas, 16 oct. 1952: Loyola núm. 372), una de las tres odas cuyos borradores sugieren que fueron compuestas antes de que Neruda regresara a Chile el 12 de agosto de 1952, V. art. cit. en la nota siguiente.

[28] La primera de las *Odas elementales* (1954) en componerse: el borrador está fechado en Sant'Angelo, Ischia, el 24 de junio de 1952; v. R. D. F. Pring-Mill. «El Neruda de las *Odas Elementales*», en A. Sicard (ed. *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*, Poitiers, 1979, pp. 261-300. Otras de las ideas enunciadas en este poema-clave también me parecen importantes para la comprensión de la estética de las canciones de lucha

Tanto su entusiasmo como sus intenciones son loables, pero yo me pregunto si éstas son conseguibles —verdaderamente conseguibles— en la poesía que se lee: ¿Qué poeta hay que pueda transformar «el dolor de todo el mundo... en esperanza»? Dice que su *canto* y (por muy nerudista que yo sea) no puedo creerle; «reúne (a) todos los hombres» pero si su *canto* lo fuera en el sentido literal de la palabra, sí que lo podría conseguir: no para «todos los hombres» de todo «el mundo» —¡claro está!— pero sí para «todos los hombres» ahí presentes andando «juntos, codo a codo», *cantando*. Por lo menos mientras dure la canción, «todo el dolor» de todos los cantantes sí que puede transformarse en *esperanza*.

5.3. Así es que Víctor Jara —en la canción «Canto libre» —no solamente se considera como el portavoz de sus conseres, sino que siente «el canto de los demás» cantando en el suyo:

> Mi canto es un canto libre
> que se quiere regalar
> a quien le estreche su mano
> a quien quiere disparar.
>
> Mi canto es una cadena
> sin comienzo ni final
> y en cada eslabón se encuentra
> el canto de los demás.
>
> Sigamos cantando juntos
> a toda la humanidad,
> que el canto es una paloma
> que vuela para encontrar,
> estalla y abre sus alas,
> para volar y volar[29].

Y Daniel Viglietti escribió en el sobre de uno de sus discos:

> El canto es un pájaro inquieto, libre, a veces violento. Puede aprisionársele o herírsele, pero nadie puede detener el canto de todos ellos. Es que no se trata de canciones de protesta, vean ustedes; se trata de pájaros que vuelan cerca, miran, comentan y anuncian la liberación[30].

y esperanza, así como también las de la prosa «Todo es nuevo bajo el sol» (Loyola, número 845), reproducido como apéndice al art. cit.

[29] Víctor Jara, *Canto libre* (textos reunidos por Hugo Arévalo y Charo Cofré, Firenze, ed. Michele Straniere, Vallechi, 1976, p. 85; tb. en Galvarino Plaza, *Víctor Jara*, Madrid, Júcar, Colección Los Juglares, núm. 31, 1976, y en Quimantú, pp. 52-53. La bibliografía sobre Víctor Jara es extensa. Hay datos importantes en Fairley, tesis cit., en la n. 6 *supra*; consúltense las otras tres obras sobre la Nueva Canción cit. en dicha nota.

[30] Cit. en Benedetti, *Viglietti*, p. 48.

«Hay que levantar la voz/cuando aprietan las amarras» dice Isabel Parra, dirigiéndose a cada uno de nosotros:

> Ayúdeme usted, compadre,
> a decirle a Su Excelencia
> que al pueblo que le confiaron
> se le acabó la paciencia.
> ....
> Ayúdeme usted, comadre,
> a tejer un gran chamanto
> para abrigar a mi pueblo
> que está hilvanando este canto[31].

De nuevo una metáfora textil: para Isabel es *el pueblo* el que "hilvana" el hilo que *la cantora* tiene que "tejer".

5.4. Recordemos «el hilo/de la poesía» (en la «Oda al hilo» de Neruda) hilvanado con la lana de *los hechos*:

> Los hechos como ovejas
> van cargados
> de lana
> negra
> o blanca[32].

En el mundo del cantor o poeta comprometidos no caben grises, no hay colores suavemente matizados: los hechos o son negros o son blancos, sus "hacedores" o son malos o son buenos; y los hechos mismos son muy parecidos doquier se mire, en la vasta y triste mayoría de los países de la América Latina. No todos ellos tienen que ver exclusivamente con la *cultura de la pobreza* de Lewis: otros hay casi tan universales, y la "identidad cultural" de Iberoamérica tal como se transparenta en sus canciones también estriba en ellos, pero no sólo en los hechos sino también en los modos de representarlos en palabras.

6. Los hechos: temática de las canciones

6.1. ¿Cuales son los hechos que se cantan? ¡Hay tantos! No sólo se canta «Porque los pobres no tienen» (Violeta Parra)[33] o por «El derecho de vivir en paz» (Víctor Jara)[34], o contra los militares o la vio-

[31] «Ayúdeme usted», Quimantú, p. 53.
[32] *Odas elementales*, Buenos Aires, 1954.
[33] Quimantú, p. 32.
[34] Ib., p. 53.

lencia institucionalizada —piénsese en el «Gorilita, gorilón» de Judith Reyes o su «Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas»[35]— sino también porque las condiciones del trabajo sean intolerables: «A la molina no voy más/porque echan azote sin cesar» (Folklore negro del Perú)[36], o «Los niños trabajadores» de Judith Reyes[37], o la canción de protesta más antigua que sigue viva en el repertorio, «A la mina no voy» (cantada, dícese, por los esclavos negros de Colombia en el siglo XVII y hoy por el grupo chileno Quilapayún)[38]:

> Don Pedro es tu amo,
> él te compró.
> Se compran las cosas,
> a los hombres no.
>
> Aunque mi amo me mate.
> a la mina no voy,
> yo no quiero morirme
> en un socavón.

Según Atahualpa Yupanqui «el oro del patrón» sigue teniendo «color de sangre minera» y la moraleja que saca no ha perdido su vigencia todavía:

> Una cosa hay en la vida
> más importante que Dios:
> y es que nadie escupa sangre
> pa que otros vivan mejor[39].

6.2. Otra protesta, más moderna, es la que se hace en contra del "neo-imperialismo" (militar, político, económico) de los Estados Unidos —queja muy extendida en Latinoamérica— que cuaja en canciones

[35] Ambas en el folleto que acompaña el LP Paredón P-1012, de Judith Reyes, *Mexico: Days of Struggle*, Nueva York, 1973.

[36] Quimantú, p. 59.

[37] Folleto cit., n. 35 *supra*.

[38] «A la mina», Quimantú, p. 75.

[39] «Las preguntitas», Quimantú, pp. 7-8; con el título «Las preguntas», en *ob. cit.*, n. 9 *supra*, pp. 79-80, y como «Preguntitas sobre Dios» en Félix Luna, *Atahualpa Yupanqui*, Madrid, Júcar, Col. Los Juglares, núm. 8, 1974, pp. 105-106. Buen ejemplo de cómo pueden variar hasta las letras de cantores conocidos: hay extensas variaciones entre estas tres versiones impresas o igualmente entre todas éstas y la versión cantada en los discos de Yupanqui; la he grabado cuando transmitida oralmente (como «El abuelo») con otros cambios más, incluso en una versión titulada «La madre». Falta en Ulyses Petit de Murat (ed.), *Atahualpa Yupanqui: antología*, Barcelona, Novaro, 1973, la cual contiene sin embargo textos que no constan en la parte antológica del libro de Félix Luna.

como el «Yankee, go home!» de Carlos Puebla o el «Basta ya» («basta ya que el yanqui mande») de Atahualpa[40]. La palabra "basta" recurre, casi a modo de estribillo, tantas veces en nuestro género que Méri Franco-Lao la pudo tomar muy acertadamente como título para una de las primeras recopilaciones de las que ella llama «chants de témoignage et de révolte de l'Amerique latine»[41]. Pero no todo es protesta: las *canciones de propuesta* también brotan de los hechos, por ejemplo el «Hay que aprender a leer» (de Pablo Martínez Téllez), para que «Salgamos juntos de la ignorancia» (del grupo "Los Soñadores de Sarawaska"): dos de las canciones de la cruzada de alfabetización nicaragüense en el *long-play* titulado «Convirtiendo la oscurana en claridad»[42]. O se puede cantar con Carlos Puebla la urgencia de «La reforma agraria»[43] y —si ésta no se realiza— siempre existe la propuesta revolucionaria del grito «A desalambrar»[44] que corresponde hoy día al antilatifundismo del conocido corrido zapatista «Juan sin tierra» del siglo pasado[45].

6.3. Esta larga lista pudiera extenderse mucho más. La temática de nuestro género es vasta y variada, abarcando todos los posibles motivos de *protesta* o de *propuesta* socio-políticos, e incluye un subgénero que no se ha mencionado todavía: aquel del *planctus* elegíaco, tan antiguo como el canto mismo —plañido o llanto por el héroe muerto— tan rico como motivo "cantabile" que merecía todo un estudio aparte. Baste pensar en las muchas canciones escritas en memoria de Víctor Jara, o de Camilo Torres (o del "otro" Camilo: el cubano Camilo Cienfuegos), o en la multitud de lamentos por Ernesto Che Guevara; o en aquel curiosísimo *corpus* de corridos que brotaron —sobre todo en Tejas— en torno a la figura de Kennedy (cuyo «gobierno no tenía distingo en raza»)[46] inmediatamente después del asesinato en Dallas, *corpus* que cito aquí por dos razones: primero porque la monografía de Dan William Dickey en torno a ellos me parece un verdadero modelo del tipo de estudio que hay que hacer; pero también para subrayar que los rasgos esenciales de la heroicidad son siempre los mismos (por distintos

[40] Quimantú, pp. 22-23 y 7, respectivamente.
[41] *Basta!*, Paris, Maspero, 1967. Colección importante.
[42] LP m.c. 002, Managua, Ocarina, 1980.
[43] Quimantú, p. 21.
[44] Quimantú, p. 97; también Benedetti, *Viglietti*, pp. 120-121, q. v. pp. 33-37 y 65-66 para una discusión del contexto socio-político.
[45] Quimantú, p. 122.
[46] Dan William Dickey, *The Kennedy Corridos: A Study of the Ballads of a Mexican Hero* (Monograph núm. 4, Center for Mexican American Studies) Austin, 1978; el verso citado está en p. 71, y proviene de la Variant E: «América de luto», de P. N. Isaza.

que pudieran ser los signos políticos de las víctimas), ya que Kennedy y el Che —tan contrarios en la vida de su continente— se asemejan asombrosamente en la memoria de sus respectivos bardos[47].

7. Las palabras: aspectos convencionales de la representación de los hechos

7.1. Quiero volver a un ejemplo citado un poco antes por su tema, porque es también un excelente ejemplo de la «identidad cultural de Iberoamérica» por la universalidad tanto de su *expresión lingüística* como de su *modo de representar* el tema aludido. Es la canción «A desalambrar» compuesta por Daniel Viglietti poco antes de que asistiera al Primer Encuentro de Canción Protesta en Cuba, en 1967, en el cual la grabó. Comienza así:

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que les dé.

Dos cuartetos de tanta sobriedad como los de cualquier corrido, y con el mismo ritmo, que son seguidos (con un cambio rítmico de lo más violento) por la estrofa de cinco versos que luego se habrá de repetir a manera de estribillo:

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél,
de Pedro y María,
de Juan y José.

Sigue un cuarteto sarcástico (tono típico de mucha denuncia cantada):

Si molesto con mi canto
a alguno que ande por ahí,
le aseguro que es un gringo
o un dueño del Uruguay.

[47] Compárense los corridos de dicha monografía con las siguientes canciones en Quimantú: «Che» de Julio Cortázar, p. 7; «Che camino» de A. Yupanqui, p. 11; «Hasta siem-

Sigue la primera repetición del estribillo, una repetición del cuarteto inicial, otra repetición del estribillo, y finalmente una reiteración cuyos últimos cuatro versos vuelven a repetirse para dar punto final a la canción:

> Que la tierra es nuestra,
> es tuya y de aquél,
> de Pedro y María,
> de Juan y José[48].

7.2. El lenguaje es sencillísimo, y es evidente (cuando se la escucha) que su indudable fuerza emotiva depende en gran parte de los paralelismos y las repeticiones, aunque quizás resida más todavía en la brillante música y en lo hábil y abrupto de los cambios de ritmo cada vez que se pasa de un cuarteto al estribillo o viceversa. Aquella frase «un dueño del Uruguay» (v. 17) es la única referencia que la identifica con la República Oriental: todo lo demás —lengua, nombres de pila, como también el problema social y la solución propuesta— es referible a casi cualquier país del territorio latinoamericano. En tales canciones, tal como en el antiguo romancero, el «saber callar a tiempo» es una gran virtud: basta que el autor ponga «las líneas» para que la realidad ponga «las entrelíneas»[49].

7.3. No todas las canciones de lucha y esperanza emplean un lenguaje tan sencillo como el «A desalambrar» de Viglietti, ni tampoco uno tan castizo y tradicional; pero es indudable que la letra de una canción no puede permitirse el lujo de las complicaciones lingüístico-estilísticas que caben dentro de la poesía escrita para ser leída. El género cantado se nos muestra, por lo tanto, mucho más homogéneo en su empleo de la lengua. Si yo pude escribir en otra ocasión[50] que los

pre», «Que pare el son» «Lo eterno» p. 18, y «Un hombre» p. 19, todas de Carlos Puebla; ¿Qué tengo yo que hablarte? de P. Milanés, p. 31; «Canción fúnebre para el Che Guevara» de Juan Capra, p. 46; «El gigante» de Nelson Osorio M., p. 67; «Comandante amigo» de Ali Primera, p. 78; «Siempre al frente» (Uruguay, sin nombre de autor) p. 94; «Guerrillero heroico» de D. Viglietti, p. 97; «Hemos dicho basta» de Mauricio Gil, p. 101; «Zamba al Che» de Coco Peredo, p. 109; «No pueden matar al Che» de Judith Reyes, pp. 123-4. También con los doce *Canti al Che* (de diez países) «a cura di Meri Franco-Lao» en el LP de este título (VPA-8127, I Dischi dello Zodiaco, Vedette Records, Italia, 1971). V. también *Poemas al Che*, Instituto del Libro, La Habana, 1969 (hay edición española) con una introducción anónima importante, y el folleto y doble álbum *long-play* (LD-CA-L-16) del mismo título, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

[48] V. n. 44, *supra*.

[49] Benedetti, *Viglietti*, p. 50.

[50] Art. cit. en la n. 15, *supra*.

poemas de compromiso no se podían comprender plenamente sin que se los leyese dentro de un determinado contexto literario, ya que representaban la continuación de una larga y compleja tradición retórico-literaria que tenía no sólo sus modos convencionales de ver los hechos sino también determina dos procedimientos convencionales para representar los hechos escogidos, yo creo que la dependencia comunicativa de la canción sobre dicha tradición es más marcada todavía: más central, en cierto sentido, ya que la plena captación de su mensaje depende de que el oyente pueda darse cuenta inmediatamente de todas las principales resonancias o matices de cada palabra, de cada alusión, de cada imagen, de cada frase que le suene como conocida o medio conocida. Tanto sus modos de ver las cosas como sus modos de representarlas tienen una larga ascendencia que remonta (sin que pasemos más allá de Iberoamérica en busca de sus fuentes más remotas en la antigüedad greco-romana) por lo menos hasta la poesía y las canciones del periodo de la Independencia.

7.4. Esto vale decir que me parece que nuestros cantores recurren a un *pasado aleccionante* para dos tipos de lecciones: no sólo para *lecciones de historia* en que se aplican los precedentes de lo anteriormente ocurrido al presente y al futuro, sino también para *lecciones de retórica* (entiéndase que empleo la palabra sin ningún matiz peyorativo). Ambos aspectos se destacan nítidamente en el texto de la *Cantata de Santa María de Iquique* («cantata popular» con texto y música de Luis Advis)[51] cuya evocación de la masacre de los mineros en el Norte Grande de Chile en 1907 es para mí la obra cumbre entre las obras de larga duración en nuestro género. El *pregón* inicial empieza (en la voz de un solista masculino):

> Señoras y señores,
> venimos a contar
> aquello que la Historia
> no quiso recordar...

Y el coro nos amonesta:

> Recuerden nuestra historia
> de duelo sin perdón.
> Por más que el tiempo pase
> no hay nunca que olvidar.

[51] Quimantú, pp. 39-43; también en el folleto que acompaña el LP *The Siege of Santa María de Iquique-A People's Cantata*, Paredon, P-1019, Nueva York, 1974.

Mucho después —más de media hora después y tras una alternación entre varios largos *relatos* y *canciones* (con cuatro *interludios* instrumentales y uno cantado)— el solista se nos vuelve a dirigir al comienzo de la *canción final*:

> Ustedes que ya escucharon
> la historia que se contó
> no sigan allí sentados
> pensando que ya pasó.
> No basta sólo el recuerdo,
> el canto no bastará.
> No basta sólo el lamento,
> miremos la realidad.

Y el Coro extrae la moraleja:

> Quizás mañana o pasado
> o bien, en un tiempo más,
> la historia que han escuchado
> de nuevo sucederá.
> Es Chile un país tan largo,
> mil cosas pueden pasar
> si es que no nos preparamos
> resueltos para luchar.

Vale recordar que la cantata fue estrenada en Santiago por el grupo Quilapayún en julio de 1970, y poco más de tres años después vendría el golpe militar en que morirían muchos más que los «Tres mil seiscientos obreros/asesinados» —la cifra que doy es la textual— de Santa María de Iquique: Quilapayún quedaría en el exilio, como el grupo Inti-Illimani y tantos miles de chilenos más, y hasta los instrumentos andinos identificados con la música de la Unidad Popular estarían prohibidos durante cierto tiempo[52].

8. El «sonido de la canción»: «muro»-«arma»-«golpe»

8.1. Quien haya escuchado la *Cantata de Santa María de Iquique* se habrá dado plena cuenta de la importancia de su música, y no sólo de la música sino también de la calidad y el sonido de las voces, como también de todos los aspectos auditivos de los textos: tanto los cantados como los declamados (en sus *relatos*). Claro está que la poesía es-

[52] V. especialmente la tesis de Jan Fairley, cit. n. 6 *supra*.

crita para ser leída interiormente también puede ser escuchada cuando declamada, o cuando leída en alta voz (por el poeta o por otros), y entonces sus aspectos auditivos cobrarán más fuerza de la que siempre tienen hasta en la lectura silenciosa, pero todos estos aspectos auditivos son aspectos del texto verbal y pueden considerarse y analizarse como tales. El impacto de una canción, en cambio, depende sobremanera de sus aspectos musicales: de la melodía en sí, de su arreglo[53], de los instrumentos que la acompañan, de la voz que la está cantando cuando la escuchamos (pues con otro cantante la oímos de otro modo: piénsese en las canciones de Víctor Jara cuando cantadas por Angel Parra —o en una voz femenina—, o en el «Gracias a la vida» de Violeta cantado por Mercedes Sosa o por Joan Baez).

8.2. Es cierto que ninguno de estos aspectos puede aquilatarse si sólo se estudia el texto, y por tanto concedo que no tienen mucho que ver con las canciones consideradas *como literatura* (ni cabría hablar de ellas en esta ocasión, por tanto, cuando estamos limitados a considerar la «identidad cultural de Iberoamérica *en su literatura*»). Sin embargo, el aspecto musical forma parte del *acto comunicativo* total que es la canción: la melodía no sólo *acompaña* la letra, se compenetra con ella. Hasta puede modificar su sentido profundamente de modos totalmente imprevisibles, como ha señalado Jan Fairley en un trabajo que me parece de gran importancia metodológica: la música de una letra «triste» no siempre lo será; una letra aparentemente muy sencilla puede convertirse en una experiencia sumamente compleja si el modo de entretejerse el texto y la música lo es; la música puede acrecentar o limitar, cambiar o socavar el sentido de las palabras[54]. Por tanto, dejar la música fuera de cuenta valdrá pasar por alto buena parte de aquello que el que compuso la canción quiso expresar, tal como estudiar la música sin considerar la letra sería perderse todo lo que el sentido de las palabras contribuye a nuestro modo de responder a la música misma.

[53] «All the attractive power of a song comes from its arrangement and its "sound"; people do not consciously take note of them, but these two features give the tune its music!» en Antoine Hennion, «Popular Music as Social Production», en *Popular Music Perspectives* (v. n. 25 *supra*), pp. 32-40 (la cita viene de la p. 38). El poder expresivo de la música para la comunicación de lo que no se puede decir en palabras se sugiere bellamente en la segunda estrofa de «Qué palabra te dijera» (canción amorosa de Violeta Parra, Quimantú, p. 39). «Como no tengo palabras/que aclare(n) mi corazón/te mandaré por el aire/el eco de mi canción:/en ella va dibujada/la forma de mi pasión.»

[54] Jan Fairley, «Towards a semiological anaylisis of musical perfomances» en Natalie Webber (ed.), *Studies in Traditional Music and Dance II* (International Council for Traditional Music, Edimburgo, anunciado para 1983).

Pero todo esto lo dejo para Ms. Fairley y otros musicólogos mejor capacitados que yo para el análisis del impacto total de estas canciones[55].

8.3. Canciones de *lucha* y *esperanza* las hemos llamado (en los términos de Gac Artigas y Perla Valencia), y Neruda hablaba de *dolor, alegrías* y *luchas*. Los términos que empleara Violeta Parra fueron *dicha* y *quebranto* en la última estrofa de se «Gracias a la vida» —quizá la más bella de todas estas canciones—:

> Gracias a la vida, que me ha dado tanto,
> me ha dado la risa y me ha dado el llanto,
> así yo distingo dicha de quebranto,
> los dos materiales que forman mi canto,
> y el canto de ustedes que es el mismo canto,
> y el canto de todos que es mi propio canto[56].

Cuando ella canta, su canto sí que deviene *el canto de todos*: «cuando se asiste en alguna plaza de barrio» —en palabras de Benedetti «a un encuentro de muchachas y muchachos, de amas de casa y jubilados, de estudiantes y obreros, de militantes y simples vecinos, alrededor de una canción que agrede, que se burla, que informa, que festeja que anuncia y que denuncia, que combate y que convoca, somos conscientes de que algo efectivamente cambió en las leyes de nuestra convivencia»[57].

8.4. ¿Las «leyes de nuestra convivencia», dije? La palabra *leyes* me lleva a mi última cita (la única de esta ponencia que está en inglés). Es el epitafio de uno de los co-autores de una conocida canción de la Primera Guerra Mundial, «It's a Long Way to Tipperary». En su tumba

[55] *Popular Music Perspectives* (v. n. 25, *supra*) contiene varios otros trabajos —además de los cit. en núms. 25 y 53—, cuyos métodos serían aplicables en nuestro campo, v. especialmente Vic Gammon, «Problems of Method in the Historical Study of Popular Music»; John Collins y Paul Richards, «Popular Music in West Africa: Suggestions for an Interpretative Framework»; Simon Frith, «The Sociology of Rock: Notes from Britain»; Sylvia Moore, «Social Identity in Popular Mass Media Musica». Entre los libros cit. en el art. de Sylvia Moore, los que me han resultado más provechosos son: N. Glazer y D. Moynihan (ed. Ethnicity) (*Theory and Experience*), Cambridge, Mass. y Londres, 1976, R. Needham, *Structure and Sentiment*, Chicago, 1962, y C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, La Haya, 1962.

[56] Cítase según el texto en P. Manns, *Violeta Parra* (v. n. 7, *supra*) pp. 127-128, el cual corresponde al texto cantado por Violeta mejor que el texto en Quimantú, p. 35 (éste contiene por lo menos un error que me parece más bien error que variante, en el penúltimo verso: «y el canto de ustedes, que es mi propio canto»).

[57] Benedetti, *Viglietti*, p. 50.

está grabada la siguiente inscripción: «Give me the making of the songs of a nation and let who will make its laws»[58].

Cantas.
Canto.
Cantemos.

[58] «Epitaph on the gravestone of Henry James Williams who, with Jack Judge, wrote "It's a Long Way to Tipperary"». Cit. C. H. Ward Jackson, *Airman's Song Book*, Londres, Sylvan Press, 1945, p. IV.

4. ORALIDAD, CREACIÓN LITERARIA E IDENTIDAD

Perla Petrich
Université de Paris VIII

Una problemática importante atraviesa nuestro tiempo saturado de comunicación: la limitación de un territorio en el que se defina la identidad propia, en el que cada individuo y cada grupo puedan asumir y realizar su diversidad. Diversidad que lo defienda de la integración despersonalizada a la historia de los hombres y del mundo.

En estos momentos, por razones múltiples, América Latina afirma y manifiesta una necesidad consciente de individualidad, de distinción.

La creación literaria se asume como uno de los espacios posibles de expresión y afirmación de identidad.

Influidos por la importancia acordada en las sociedades occidentales a la escritura, al hablar de literatura latinoamericana, generalmente, sólo se tiene en cuenta la creación escrita. Con frecuencia se olvida que han existido y existen dos universos de creación: uno escrito, otro oral. Dos corrientes que en muchos casos se confunden e, incluso, se funden.

La creación oral manifestó la identidad de América Latina mucho antes de que lo hiciera la escritura. Los incas no la conocieron, y sin embargo, fue transmitida oralmente una cosmovisión discursiva que dio coherencia cultural y social al imperio.

Por su parte, los mayas y aztecas, si bien desarrollaron un sistema de escritura, basaron la transmision de su tradición y de su creación literaria en la oralidad.

Los códices no «se leían» en el sentido que entendemos actualmente por lectura, sino que eran fundamentalmente un soporte al discurso oral memorizado.

Con la llegada de los españoles y la confinación de los códices al mundo idolátrico —y en consecuencia demoníaco— la literatura azteca

y maya se refugió y reforzó en la oralidad. Los relatos perdieron el apoyo textual pero siguieron transmitiéndose de boca en boca, de viejos a jóvenes, de padres a hijos. Y aún en la actualidad parte de esta tradición sigue presente en el alma y en el discurso del hombre indígena y mestizo.

Paralelamente, ciertos textos memorizados, fueron transcritos con caracteres latinos en las diferentes lenguas vernáculas: el Popol Vuh, los Libros del Chilam Balam, los poemas de Netzahualcoyotl, los Cantares de los Mexicanos... Sin embargo, esta literatura «escrita» es únicamente un sello de identidad frente al exterior. Al interior, el indígena sólo se reconoce en la mitología contada, en el mito recitado, en la palabra dicha y no en la producción escrita que le es ajena.

No podemos ni debemos olvidar que en América Latina aproximadamente el cuarenta por ciento de la población es analfabeta y que, en consecuencia, la oralidad es el único medio de transmisión, creación y conservación de la memoria colectiva.

La literatura oral ha funcionado —y funciona— como un discurso conjuro contra la mutación, como el discurso de la permanencia de una identidad latinoamericana siempre amenazada. En innumerables casos ha funcionado como la raíz de los desenraizados, de esos grupos, sobre todo indígenas, que han tenido que desplazarse, abandonar sus tierras, sus casas e incluso sus compatriotas a lo largo de la historia tumultuosa de nuestro continente. En la mayor parte de los casos sólo han podido partir con el único bien que les quedaba: la palabra; la palabra de los ancestros, la palabra que cuenta lo que fue y lo que deberá seguir siendo para que la existencia del hombre se justifique plenamente.

Aunque desaparezcan las casas, los campos de cultivo, los lugares sagrados... se seguirán contando los mitos sobre «un hombre que después de haber sido creado se despertó triste en su soledad, con una pena tan grande que su cuerpo se partió en dos y de una de esas partes nació su compañera»... o, sobre «la luna perseguida por su esposo el sol y alcanzada en cada eclipse», se seguirán contando cuentos que hablan de mujeres hermosas que peinan sus cabellos a la orilla de los ríos, atrayendo peligrosamente a los hombres con su belleza desnuda...», de «lloronas» que buscan sus hijos muertos por los caminos solitarios en la noche, de la «luz mala»; de la «Pacha Mama» tierra siempre reinvidicadora de sus tributos.

Esta palabra —mito, cuento maravilloso, fábula o simplemente proverbio— explica el mundo a través de una representación comparativa, de un código semántico implícito que funciona como una memoria colectiva identificable e identificadora.

Esta palabra colectiva es el resultado cultural de la inteligencia histó-

rica y social que el pueblo posee sobre su producción social, sus cambios y sus contradicciones.

Este sustrato en América Latina es de origen múltiple: indígena, europeo, africano y de la combinación sincrética que ha elaborado el mundo mestizo y mulato. Cada uno o todos fundidos y confundidos, darán nacimiento a un número limitado y posible de «motivos» culturales. Estos «motivos» están cargados de contenido, comprometidos con una realidad, significados por una visión particular mucho antes de que se inscriban en el discurso.

Pero, cuando esto ocurre, es decir, cuando el «motivo» empieza a «emigrar» de una estructura discursiva a otra, cada texto utiliza el anterior para ampliarlo, adaptarlo a las nuevas situaciones, completarlo.

Esta «emigración» es la que permite rastrear las huellas discursivas de ciertos «motivos» claves al interior de la literatura latinoamericana; «motivos» que nunca se realizan definitivamente en un texto ya que su existencia no es la de una unidad discursiva realizada, sino la de una virtualidad inscrita en una especie de «memoria transtextual».

Estos motivos generalmente se manifiestan por primera vez a través de la literatura oral y luego son recuperados por la literatura escrita.

En la brevedad que exige esta comunicación no hablaremos de la literatura que toma como tema central el mundo indígena, como es el caso de Arguedas, Ciro Alegría, Icaza... En este caso la relación con la tradición oral es explícita y evidente.

Lo que nos interesa señalar es la presencia de la oralidad, y más precisamente de la literatura oral, como una corriente subterránea —polimorfa en su origen— que actúa como referente subyacente en la escritura latinoamericana.

Las pautas que me han inducido a arriesgar esta hipótesis son entre otras: la presencia en la literatura escrita de motivos provenientes de la literatura oral; la elección del cuento como la forma más adecuada de expresión; la existencia del escritor que se asume como «portador», «transmisor» de una historia y no como su inventor; la óptica, el ángulo de enfoque de ciertos hechos narrados.

El primer aspecto es el más fácilmente identificable. Los «motivos» deben ser considerados como elementos connotados, es decir, pertenecientes a dos sistemas semiológicos.

El primero, el aparente, es inmediatamente reconocido. En cualquier circunstancia se puede asociar, por ejemplo, el maíz a su función alimenticia; pero sólo los que participan de un cierto universo cultural americano, sólo aquellos que poseen una «memoria transtextual» hecha de vivencias, creencias, palabras mil veces repetidas, podrán acce-

der al segundo nivel de significación y reconocer el grano como «lugar» de acumulación de significado, símbolo de una raza, de un hombre cuyo origen es la masa de maíz blanco y amarillo... Maíz que los antepasados, los «antiguos» guiados por las hormigas, encontraron en una gruta al interior de la montaña. Así lo cuenta el mito. Este motivo del maíz, semantizado profundamente en el mundo indígena, transmitido a través de la palabra oral, reaparece en la literatura escrita manifestando parte de su polisemia: «El maíz que le salga será su maíz —escribe Monteforte Toledo en *Llegaron del mar*— la semilla para sus hijos y sus nietos. El maíz que no salga será su vergüenza y su hambre y su desdicha y la maldición de sus hijos y sus nietos y los hijos de sus nietos»[1].

Miguel A. Asturias, en el epílogo de *Hombres de maíz* termina con la promesa de un orden reestablecido donde «viejos, niños, hombres y mujeres se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz, hormigas, hormigas, hormigas...[2].

Evidentemente, el sentido de estos textos no se encuentra en el sentido literal de las palabras. Si el lector aprecia el objeto alimento como una «bendición» o una «maldición» es porque conoce el valor sagrado que le es otorgado en el mito y en los referentes culturales.

En *Hombres de maíz* el grano circula entre dos espacios axiológicos diferentes provocando un enfrentamiento. Para el indio, el maíz es —como lo propone el mito— el centro de la creencia, el signo de su raza, su carne. Para el ladino es sólo un valor de cambio, un objeto comerciable.

Si es posible que el lector capte el por qué o el cómo un problema agrícola puede convertirse en una situación de identidad es porque puede remitirse a la cosmovisión tradicional. La existencia, en este caso y en muchos otros, de un sistema semiológico segundo, indica la posibilidad —y la necesidad— de tener en cuenta cada texto no como un producto cerrado, sino como un espacio en donde se operan procesos de significación que conectan, necesariamente, con otros espacios discursivos. Estos espacios pertenecen, en algunos casos, a la literatura oral de origen indígena. El ejemplo que hemos citado anteriormente pertenece a esta categoría. En otros casos se asocian a una tradición popular que puede ser de origen criollo, mestizo, mulato o puramente europeo.

El mundo de la milonga, del tango, es un motivo que ha tratado tanto Borges como Cortázar: un duelo a cuchillo en *El hombre de la esquina*

[1] M. Monteforte Toledo, *Llegaron del mar*, México, Ed. J. Mortiz, 1966, p. 32.
[2] M. A. Asturias, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, p. 269.

rosada; un paraíso en el mundo de la farra en *Las puertas del cielo*.

Manifestaciones distintas de un motivo que encuentra su raíz en la voz del guapo, de la milonguera, del emigrante italiano... y sobre todo en la voz «canalla» de los cantores de tango, en las letras cantadas bajito a las entradas de los prostíbulos mucho, mucho antes de que alguien las escribiera.

Al hablar de Borges y de Cortázar nos hemos situado en el ámbito del cuento.

Una pregunta se impone: ¿por qué este género ha tenido y tiene tanto éxito en América Latina? ¿Por qué en estos cuentos —y pienso en Quiroga, Borges, Cortázar, García Márquez, Rulfo, Fuentes...— existen tantos procedimientos tradicionales propios del cuento maravilloso de creación oral?

El cuento latinoamericano se aproxima mucho más al cuento maravilloso que al cuento fantástico y eso es debido a una actitud del escritor y del lector: la credulidad. Credulidad en la existencia de un mundo-otro, falta de asombro o miedo o negación frente a las fisuras posibles de la realidad.

García Márquez ha insistido sobre este tipo de mentalidad: «La realidad es tan barroca en América Latina como en Europa, lo que cambia el sistema de pensamientos»[3]. Cortázar lo ha explicado también: «siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a la ruptura del orden»[4].

Es posible que esta preferencia por el cuento pudiese ser explicada, entre otras cosas, por la necesidad existente en el escritor y en el lector de un contacto con efectos inmediatos como los que se logra con una «palabra dicha». El cuento circula con el impacto de la oralidad, con la posibilidad de improvisación, de creación intuitiva, de libre juego, de movimientos en todos los ámbitos de una situación social compleja y cambiante.

García Márquez ha insistido varias veces en su concepción del cuento como un género derivado del folklore, en consecuencia, de la oralidad anónima y popular.

Otra pauta que nos parece importante es la existencia de una actitud de narrador oral en ciertos escritores.

En *Cien años de soledad* existe una visión del mundo que podríamos

[3] G. García Márquez, «Entrevista con J. F. Fogel», *Le Point*, Paris, núm. 478, 16 noviembre 1981.

[4] J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1970, p. 74.

identificar como particularmente latinoamericana. Pero en este caso, no se trata solamente de «motivos» que se han originado en la tradición oral, sino de una «forma» estructurante que responde a todos los cánones de la transmisión oral: el «relator», casi borrado, cuenta una historia ajena; una historia en pasado en donde no cesan de suceder cosas. Sin embargo, hay algo mucho más importante y es que el libro tiene un efecto auditivo: escuchamos, leyendo, las mil y una noches colombianas.

La impresión final es confusa; es casi imposible poder repetir el argumento en su totalidad. Sin embargo, todos hemos podido y querido recrear algunas de las pequeñas historias que lo componen.

Hay quien prefiera contar cómo la bella Rosario se subió al cielo, o cómo se paseaban los niños de Macondo en la estera voladora que trajeron los gitanos, o cómo llegó la enfermedad del insomnio, o cómo se fue... Es suficiente señalar un nombre, hacer referencia a un motivo —el hielo, la cola de cerdo, la lupa gigantesca, los animalitos de caramelos, el circo de los gitanos... para que, inmediatamente, se recreen los pequeños relatos.

Cada lector de *Cien años de soledad* es capaz de leer —escuchar—, retener y repetir las historias. Estos son los procesos que caracterizan la transmisión oral: el establecer una situación de enunciación en la que la historia, al mismo tiempo que se transmite, es memorizada y recreada por el receptor, el cual se convierte, a su vez, en un virtual retransmisor.

El mismo García Márquez en *El olor de la guayaba* se refiere a la presencia en su obra de motivos y procedimientos de la tradición oral: «quizá, como te dije ya, la pista me la dieron los relatos de mi abuela. Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, forman parte, y de manera muy natural, de la vida cotidiana. Pensando en ella, me di cuenta, de pronto, que no estaba inventando nada, sino simplemente catando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones, si tú quieres, que eran muy nuestros, muy latinoamericanos. Recuerda, por ejemplo, aquellos hombres que en nuestro país consiguen sacarle los gusanos a una vaca de la oreja rezándole oraciones. Toda nuestra vida diaria en América, está llena de casos como éste.»[5]

En relación a los procedimientos existe el gran hallazgo del «tono»: «me rompí la cabeza —dice García Márquez— hasta darme cuenta de

[5] G. García Márquez, *El olor de la Guayaba* (Conversaciones con Plinio A. Mendoza), Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1982, p. 61.

que el tono más verosímil era el de mi abuela como ella contaba las cosas más extraordinarias, las más fantásticas, con un tono absolutamente natural y eso, creo que es lo fundamental en *Cien años de soledad*, desde el punto de vista del trabajo literario.»[6]

El «tono» de la escritura es en este caso un reflejo auditivo; la entonación corresponde a «la voz» que contó antes de imprimirse.

El último punto que quisiéramos señalar como indicador de la presencia implícita de la tradición oral, es el de la perspectiva de enfoque de ciertos hechos narrados. La revolución mexicana nos parece un buen ejemplo.

Rulfo en *El llano en llamas* ofrece una imagen de la revolución que podemos considerar como la representación que de ella poseen ciertos grupos campesinos mexicanos.

La fuente de interpretación de este acontecimiento es la de la tradición oral, la del relato del pueblo que «dice» su revolución con saliva, con sangre, con sudor. Una historia sin tinta que cuenta el recuerdo de las esperanzas y el presente de los desengaños.

Los campesinos de «Nos han dado la tierra» o el de «El llano en llamas» que relatan en primera persona la propia experiencia de la reforma agraria en un caso y de la lucha en el otro, pueden identificarse con las voces registradas en el «Museo de la Palabra». En este museo mexicano se conservan los relatos de los ancianos que aún recuerdan sus vivencias revolucionarias. Esas voces han construido, no una historia de grandes hechos sino la historia de mentalidades, de maneras de ser, de formas de comportamientos y sensibilidad colectivas. Historias múltiples, historia del pueblo que, en tanto que actor, se piensa cómo héroe y víctima de su propia revolución.

Los elementos que hemos presentado quieren contribuir a una reflexión en torno a las raíces de un sector importante de la creación literaria latinoamericana: la oralidad, esa voz de mitos, cuentos, historias, palabras que bajo la forma de sustratos de la escritura americana se convierten en elementos fundamentales de nuestra realidad identificadora.

[6] G. García Márquez, «Dix mille ans de littérature», entretien avec G. G. M., *Magazine littéraire*, Paris, núm. 178, noviembre 1981, p. 21.

III

LA DIALÉCTICA DE LOS DUALISMOS

A) IDENTIDAD Y NACIONALISMO

1. PRINCIPIOS DE IDENTIDAD NACIONAL Y CULTURAL EN LOS ORÍGENES DE LA LITERATURA COLONIAL MEXICANA

María Guadalupe García-Barragán
Western Washington University

La nueva cuestión palpitante hoy día en los dominios filosófico, sociológico y literario, es la de la identidad cultural y nacional de los pueblos de Hispanoamérica, y muy particular de México. Ésta se intensifica y se convierte en tema frecuentísimo de discusión por diversas razones, entre ellas el surgimiento y manifestación en los Estados Unidos de Norteamérica de nuevas y vigorosas comunidades de habla española y sus culturas y literaturas, como la chicana o méxico-americana.

En México, a partir de los estudios de Samuel Ramos, Edmundo O'Gorman y Octavio Paz, especialmente del admirable ensayo de este último, *El laberinto de la soledad*, publicado en 1950, se despierta y aviva el interés por el tema, trasladándose al dominio literario. Los criterios son diversos y opuestos. Se dice que el mexicano, como en todas las jóvenes naciones de la América Hispánica y sus culturas, se halla en busca de su identidad, no enteramente formada.

Sin embargo, la identidad nacional del mexicano empieza a germinar y a hacerse presente casi tres siglos antes del nacimiento de su nación como entidad política independiente, manifestándose desde que se comienza a escribir en lengua castellana en el siglo inicial de la colonia, a pocos lustros de la conquista. Aquí está, como testimonio de lo dicho, el célebre soneto anónimo de mediados del siglo XVI, «Viene de España por el mar salobre»:

Viene de España por el mar salobre
a nuestro mexicano domicilio
un hombre tosco, sin algún auxilio,
de salud falto y de dinero pobre.

Y luego que caudal y ánimo cobre
le aplican, en su bárbaro concilio
otros como él, de César y Virgilio
las dos coronas de Laurel y robre.

Y el otro, que agujetas y alfileres
vendía por las calles, ya es un conde
en calidad, y en cantidad un Fúcar;

Y abomina después el lugar donde
adquirió estimación, gusto y haberes:
¡y tiraba la jábega en Sanlúcar! [1]

Catorce breves versos que exprimen e ilustran, más que la ojeriza criolla hacia el español, por el que injustamente se le posterga. Edmundo O'Gorman, una de las mayores autoridades en el tema que nos ocupa, al analizar la proclividad del criollo al encomio hiperbólico de la Nueva España y lo novohispano, cala en las raíces mismas de su conducta.

> Se trata, recuérdese, de esa actitud del novohispano de conceder un valor excepcional a todo cuanto, como hombre americano, le era propio y lo diferenciaba del español peninsular.
> Que ese impulso de autoelogio y de sobrestimación de lo propio es un hecho indiscutible, es algo que lo sabe todo aquel que se haya asomado a la historia intelectual de la Nueva España, y nuestra exploración de los libros publicados en ella lo confirma suficientemente.
> ....
> Pero lo importante es comprender que todo ese desaforado panegírico mitológico —llamémoslo así— no obedece a un pueril deseo de halagar la vanidad, sino a una incitación mucho más profunda. Fue, en efecto, el medio de que se valió el hombre de la Nueva España para afirmar, frente al español peninsular, la peculiaridad de su ser histórico, y éste es el fondo de la consabida pugna entre criollos y gachupines y no como tan superficialmente se ha supuesto, el resentimiento de aquél al verse postergado por éste en los empleos, prebendas y demás gajes de la administración colonial [2].

Del último tercio del mismo siglo XVI data un segundo testimonio de precoces indicios de conciencia nacional en la Nueva España, la cró-

[1] *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, ed. Antonio Castro Leal, México, Ed. Porrúa, 1961, Escritores Mexicanos, 1970[5], p. 2.

[2] Edmundo O'Gorman, «La doble interna contradicción de nuestra herencia colonial», *Diálogos*, México, vol. 17, núm. 4, julio-agosto 1981, p. 26.

nica de Juan Suárez de Peralta «Tratado del descubrimiento de las Yndias y su conquista...» El autor era hijo de don Juan Xuárez Marcayda, presumiblemente hermano de doña Catalina Xúarez Marcayda, primera esposa de Hernán Cortés.

Nacido entre 1533 y 1540, Juan Suárez de Peralta vive la existencia regalada y semifastuosa de los criollos de encumbrada posición. Amigo íntimo de los grandes personajes criollos y españoles que residían en la Nueva España o la visitaban, es testigo presencial y en parte protagonista de la conjuración de don Martín Cortés, hijo del conquistador, y de la represión sangrienta que siguió. Vivamente impresionado por la ola de sangre y crueldad con que se ahoga la conjuración —que algunos consideran como el primero de los movimientos precursores de la independencia de México— por la que sufren tormento y son ejecutados varios criollos principales, amigos suyos, Suárez de Peralta parte para España en 1579, donde reside por lo menos durante once años. Quizá haya regresado a México durante el virreinato de su amigo don Luis de Velasco el segundo, pero no hay datos para probarlo. Su vida se extingue en las postrimerías de la centuria, pero no se sabe con exactitud cuándo ni dónde.

Aficionadísimo a los caballos y muy versado en ellos, en 1580 Suárez de Peralta edita en Sevilla su *Tratado de la caballería de la gineta y brida*, que dedica al duque de Medina Sidonia. Su *Libro de alveitería*, «Primer libro de ciencia veterinaria escrito en América por los años de 1575 a 1580»[3], no ve la luz sino hasta 1593. Pero Suárez de Peralta figura en la historia de nuestras letras gracias al «Tratado de las Yndias y su conquista», citado anteriormente. El manuscrito yace inédito y olvidado por cerca de trescientos años, antes de ser descubierto en la Biblioteca provincial de Toledo. Después de acuciosas investigaciones sobre el autor y su crónica, el historiador español Justo Zaragoza lo hace imprimir en Madrid en 1878, con el nuevo título de *Noticias históricas de la Nueva España*. La obra, aunque no es muy atildada en el estilo, vale, y bastante, por estos rasgos que la hacen única en su género: su enfoque en la vida criolla de la Nueva España del último tercio del siglo XVI; la amenidad y el movimiento del relato, el vivo y sincero patetismo de los episodios trágicos, y lo que es aquí más importante, los detalles reveladores de la vinculación especial del autor con México.

[3] *Libro de alveitería (Primer libro de ciencia veterinaria escrito en América por los años de 1575 a 1580)*, México, 1953, Ed. Albeitería. Elisa García Barragán hace notar que fue el primer libro de ciencia veterinaria escrito por un americano, pero no fue escrito en América.

No son muchos los críticos que reconocen algún mérito a los primeros capítulos, que versan sobre la historia y las costumbres de los aztecas y sobre la conquista, pero todos están acordes en reconocer a Suárez de Peralta como el príncipe de los cronistas de eventos contemporáneos, o vividos o presenciados por él. Al conjuro de su pluma, los sucesos y los personajes adquieren relieve, color, vida, actualidad y sentimiento, y una dimensión muy especial, gracias a la inclusión de detalles que ningún otro cronista sabe ver ni captar.

Agustín Yáñez, también excelente historiador además de incomparable novelista, en su prólogo a *La conjuración de Martín Cortés* —que es una selección de capítulos de la crónica de Suárez de Peralta— entre muchos otros entusiastas e interesantes juicios sobre las cualidades de ésta, concluye:

> Documento popular, visión directa, criterio ingenuo, pasión elocuente, decir llano y sabroso, dramatismo espontáneo: en ello funda sus mayores virtudes históricas y literarias.
> Virtud literaria, en grado que consideramos algunas páginas —las del ajusticiamiento de los Avila, por ejemplo—, como antecedentes directos de nuestra novela: tal es la fuerza de acción y clima que realizan, lo que no se afirma con mengua, sino en favor de sus valores históricos[4].

Y luego, aludiendo de paso a la aptitud de nuestro autor para identificarse con el personaje historiado y situarse en el momento que describe, imprimiéndoles así hondo y sincero dramatismo y convincente autenticidad, Yáñez capta y precisa un atributo de Suárez de Peralta intrínseco a su calidad de novohispano, al afirmar que «El realismo indohispano es propicio a la feliz conjunción de lo histórico y lo que parece imaginario» (p. XVI).

Ese «realismo indohispano» que, naturalmente, no es racial, sino *cultural*, nacido de la profunda y plena identificación del cronista con el suelo donde nació y vivió, y de su apego a él, es el que le imprime un carácter en verdad más mexicano —dígase mexicano de vanguardia si se quiere—, pero más mexicano que novohispano, porque Suárez de Peralta no se llama a sí mismo originario de la Nueva España, sino que proclama y repite en muy reiteradas ocasiones ser «vecino y natural de México», comenzando por hacer constar su carácter y origen, escribiendo al fin de sus obras: «Compuesto por don Juan Suárez de Peral-

[4] Agustín Yáñez, *La conjuración de Martín Cortés y otros temas*, México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 53, 1954, pp. XIII-XIV.

ta, Vecino y natural de México...» Y esto, categóricamente, y ¿por qué no admitirlo? orgullosamente. Porque Suárez de Peralta reside ya en España, no en México, cuando aparece su único libro publicado en el siglo XVI, su *Tractado de la Caualleria de la gineta y brida*, y en España se encuentra al escribir los otros dos, incluyendo la crónica que nos ocupa.

Nótese que debe aludir no a la capital de la Nueva España, sino al territorio entero, cuando en el supradicho *Tractado...*, después de declararse «Vezino y natural de México», añade, «en las Indias», sin incluir el nombre de Nueva España. Esta insistencia en proclamar como un blasón de orgullo su identidad y lugar de origen, haciéndolo no en Francia, ni en Prusia, ni en Rusia, ni en China, sino en España y por los años que siguieron a la conjuración de Martín Cortés, cuando el criollo novohispano era visto con recelo por el español, obedece a un sentimiento temprano de mexicanidad, embrionario quizá, pero auténtico y sincero. Fernando Benítez, quien en su obra *La vida criolla en el siglo XVI*[5] se muestra más bien adverso a la persona y a la obra de Suárez de Peralta, no puede menos que reconocer y admirar esta actitud del cronista.

Bien concluye Elisa García Barragán, en su excelente y bien documentada tesis de licenciatura en historia sobre el que ella llama «criollo por excelencia», —y a la cual tanto debe el presente trabajito—: «En suma, nuestro Suárez de Peralta representa ya claramente la conciencia del criollo novohispano del siglo XVI y que en cierta manera andando el tiempo será el antecedente de lo que llamamos *conciencia de mexicanidad*»[6]

En 1580 ó 1581, otro criollo ve la luz primera en la Ciudad de México, pero en contraste con el anterior, casi desconocido, el nombre y la obra de éste brillan al lado de los de las grandes luminarias españolas del teatro del Siglo de Oro. Se trata, por supuesto, de don Juan Ruiz de Alarcón. Por ser sus datos biobibliográficos tan sabidos, los resumimos en pocas líneas, para concentrarnos en el aspecto de su mexicanismo, tan controvertido. Sus padres, españoles de muy ilustre abolengo, ya perdieron su fortuna cuando en 1600 parte el futuro dramaturgo para España, mediante una beca creada por un pariente adinerado. Continúa sus estudios en la Universidad de Salamanca, pues en la de México

[5] Fernando Benítez, *La vida criolla en el siglo XVI*, México, Ed. El Colegio de México, 1953.

[6] Elisa García Barragán, «La conciencia mexicana en Suárez de Peralta a través de su crónica *Noticias históricas de la Nueva España*, México, UNAM, 1965 (tesis).

había concluido los de bachillerato en Cánones. Vuelve a México en 1609, y reanuda estudios, concluyendo los de doctorado, pero sin doctorarse. Ejerce la abogacía con buenos resultados económicos, pero en vano busca un puesto estable y trata de obtener una cátedra por oposición en la Universidad. Vuelve a partir a la madre patria —esta vez definitivamente—, después de haber pasado cuatro años en México, donde ha escrito «cinco o seis» obras de teatro, que lleva sin estrenar. Hacia 1615 empiezan a representarse sus comedias en España y gustan muchísimo, no obstante la tremenda competencia de los otros grandes autores, principalmente la de Lope de Vega. Para 1626, obtenido el anhelado y bien remunerado puesto burocrático —ya es relator del Consejo de Indias—, abandona la pluma casi por completo. Muere el 13 de agosto de 1639.

Desde 1617 aparecen escritos satíricos sobre el indiano. «La mayoría de los genios e ingenios de la corte rivalizan en saña al hacerlo víctima de burlas, apodos injuriosos y crueles ataques, que a veces van más allá de las palabras. Todo en él es motivo de escarnio, principalmente su tara física —es bien sabido que además de ser de muy baja estatura tenía una giba en el pecho y otra en la espalda—, la que parece fue el principal obstáculo para otorgarle la cátedra por oposición en la Universidad de México. También se ridiculiza su afán de criollo noble de anteponer a su nombre el tratamiento de *don*. ¡Qué más! Hasta daba pasto a la sátira su modo de ser afable y cortés, con algo de dulzón, como de genuino americano», observa Carlos González Peña[7].

En sus días se le llamó en España «el indiano» y el «mexicano», por considerársele diferente y extraño en su persona y en su producción, pero como en la madre patria muere y pasa dos terceras partes de su vida, y allí se representaron y fueron publicadas todas sus comedias, más tarde se le consideró español. No fue sino hasta 1913 cuando el erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña sostiene en célebre discurso la tesis del mexicanismo de Ruiz de Alarcón, subrayando cualidades características de éste, que, si no son exclusivas, se manfiestan en él con mayor intensidad que en otros autores. Muchos son los que en México y en el extranjero se han opuesto con razones de peso, entonces y ahora, a ver como mexicano al célebre corcovado. Pero bastante lógica y sobrada autoridad tienen asimismo las razones aducidas en favor de su mexicanismo. «La tesis —opina con cautela Alfonso Reyes— aun

[7] Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*[10]. «Sepan cuantos...», 44, México, Ed. Porrúa, 1969, p. 68.

con todas las limitaciones con que ha sido propuesta, es arriesgada.» «Es verdad que la tesis del mexicanismo no lo explica todo ni con mucho, y que ha de recibirse con todas las reservas con que ha sido propuesta» (pp. 125-26). Reyes expone los argumentos contrarios a la mexicanidad de Alarcón, para luego rebatirlos con sus propias razones y dar otras a favor de la misma, como la influencia fundamental e indeleble del territorio donde pasa los primeros veinte años de su vida, así como la de su ámbito familiar, social, étnico y cultural.

Antonio Castro Legal indica cómo se destaca Ruiz de Alarcón, entre los otros dramaturgos españoles del Siglo de Oro, como el creador de la comedia de costumbres, y señala la validez de la tesis de Henríquez Ureña.

> La afirmación tiene gran importancia porque, además de que la caracterización que hace de nuestro poeta es muy justa, Henríquez Ureña, tanto por su calidad de extranjero como por su extraordinaria visión de gentes y de pueblos, era capaz de apreciar nuestra psicología mejor que nosotros. A su juicio agregaban cierta presunción material los documentos que acababa de descubrir Nicolás Rangel y que probaban que Alarcón residió en México más tiempo del que se creía.

Bien resume Carlos González Peña —en su *Historia de la literatura mexicana*— su punto de vista sobre el mexicanismo de don Juan.

> Si, pues, don Juan Ruiz de Alarcón nació, se educó y pasó su primera juventud en México; si aquí se reveló su vocación literaria y dio su arte los primeros frutos, y si, por último, este arte, así entonces como en su desarrollo ulterior, mostró diferenciarse del predominante en España en la misma época, y presenta, además, características de sensibidad, de expresión, que lo asemejan al peculiar modo de ser mexicano, es evidente que por mexicano hay que tener a Alarcón.
> Ciertamente «exiguo» y «desproporcionado» para dramático de tal perfección y grandeza resulta el marco de la poesía colonial, como afirma Menéndez y Pelayo. Mas no por estar fuera del marco, deja de pertenecernos la figura (p. 71).

Entre las principales objeciones que se ponen al mexicanismo de Alarcón, las que también pueden aplicarse a la mexicanidad de otros criollos de los primeros siglos del virreinato, se arguye la de la existencia misma de México como entidad nacional, y por ende la del término *mexicano.* Como un mentís a esta última se puede constatar que dicho gentilicio existe desde mediados del siglo XVI, como lo atestiguan nuestro ya conocido soneto «Viene de España por el mar salobre», y los versos satíricos del español Pedro de Trejo, compuestos antes de 1569 —según

Castro Leal— (p. XXXIII-XXXIV), en los que se llama al criollo de Nueva España *atolero* y *mexicano.*

La que a *atoleros* creyere
tendrá el seso muy liviano
y yo en vida que viviere
daré amor a mexicano.

En cuanto al apego del criollo a la Nueva España y su tendencia a ver con cierto desdén al español, puede notarse aun en el tono festivo de esta alusión de Sor Juana al comportamiento impropio del «gachupín» recién llegado, que todavía no adopta los modales corteses del novohispano:

Gachupines parecen
recién venidos,
porque todo el teatro
se hunde a silbos.

Un concepto similarmente negativo revelan estos versos satírico-burlescos de Pedro de Avendaño, «clérigo de la segunda mitad del siglo XVII», sobre un arcediano vizcaíno:

Soberbio como español,
quiso con modo sutil
hacer alarde gentil
de cómo parar el sol.

Si el hijo de españoles nacido en la Nueva España no se siente español, sino hijo de México, y ya se le llama mexicano en el siglo XVI, indicio es esto de que la identidad mexicana ya se encuentra en incipiente o en plena gestación, lo que podrá siempre cuestionarse respecto a su intensidad o a su etapa de desarrollo, pero que —como lo prueban los testimonios históricos y literarios— es un hecho o un fenómeno.

2. LA LITERATURA DE LA INDEPENDENCIA MEXICANA O LOS PRIMEROS PASOS HACIA LA IDENTIDAD CULTURAL

Catherine Raffi-Béroud
Rijksuniversiteit-Groningen

Cuando uno se enfrenta con la producción literaria de Iberoamérica, en seguida se le plantea el problema siguiente: ¿qué es literatura mexicana, argentina, chilena, etc.? ¿Qué las distingue de las demás? Una tendencia de la crítica considera «española» la literatura escrita en lengua castellana y en las colonias que dependían de la corona castellana. Otros —entre ellos el mismo pueblo— consideran estos escritores como mexicanos, argentinos, chilenos, etc. Viene al caso el ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, española nacida en Nueva España, a la que llaman la «Musa mexicana». Sin pretender zanjar el debate, creo preferible dejarlo de lado e interrogarse sobre cómo una «identidad cultural» se integra en un proceso literario a lo largo de una historia secular, también sobre cómo se manifiesta y cuál es su papel. Antes de analizar el fenómeno de la «identidad cultural» en la literatura de un breve periodo histórico, me parece conveniente dar unas cuantas definiciones.

Primero: ¿Qué es la identidad cultural?

Es el sentimiento de pertenecer a un «pensar», el que está presente en cada grupo humano y que se unió al problema de «nación». Son factores abstractos que tienen una realización concreta en el proceso literario. Me parece que la «identidad cultural» puede aplicarse al periodo anterior al de las nacionalidades.

La noción de identidad remite a dos componentes principales: uno es el hombre con su cultura y otro el mundo que le rodea, del que se siente miembro. Si tomamos como postulado que la literatura, cual sea su forma, expresa un pensar, la identidad cultural la compartirán los hombres que se identifiquen con este pensar, en un mundo determinado.

Cada individuo desarrolla un pensar formado/deformado por diferentes

medios, poderes que intervienen en el desarrollo biológico global del individuo. Todos estos medios, poderes, están en relación con el medio físico, geográfico, y el tiempo, aunque no son los únicos factores que intervienen.

Como hipótesis, admito la definición que J. Soustelle da de la cultura: «Ensemble des comportements, techniques, croyances, rites, institutions qui caractérisent l'home et les sociétés humaines»[1]. Así pues, la identidad cultural encierra los diversos aspectos mencionados. Esta noción supone algo común a todos los miembros del grupo, y la creación artística anxiógena[2], establece una comunicación entre los componentes del grupo. Tal comunicación topaba con problemas en la Nueva España; por consiguiente, no se reconocía totalmente su «identidad cultural».

Tal identidad cultural remite al «saber adquirido»[3] de cada individuo, y también del grupo como entidad.

¿Qué situación encontramos en Nueva España?

1. El grupo que formaba la población del virreinato era fundamentalmente heterogéneo.

a) Los peninsulares (gachupines, chaquetas) y los criollos formaban dos grupos que tenían en común la raza blanca y la sangre española, pero les separaba una diferencia de intereses que, en tiempo de crisis, podía superarse o no[4].

b) Los mestizos, o sea, los hombres de sangre mezclada, no eran aceptados por ninguno de los grupos de los que emanaban.

c) Los indios formaban el auténtico sustrato local, aunque no tenían derecho a expresarse por haber sido laminados por los conquistadores y acallados por sus descendientes.

Tal heterogeneidad tenía como consecuencia una

2. Relativa heterogeneidad cultural.

a) Los españoles que venían a Nueva España procuraban conservar su identidad cultural española, su saber adquirido metropolitano. Sin

[1] Jacques Soustelle, *Les quatre soleils*, Paris, Plon, Col. Terre Humaine, 1967, p. 110.
[2] H. Laborit, *La nouvelle grille pour décoder le message humain*, Paris, Laffont, Col. Libertés 2000, 1974, pp. 314-315.
[3] *Ibíd.*
[4] Th. E. Anna, *La caída del gobierno español en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

embargo, no podían escapar de la influencia local: comida, ritmo de vida, libros disponibles, funciones teatrales, etc. Conscientemente o no, llegaban a adaptarse y a adoptar hábitos culturales de Nueva España y, por supuesto, las instituciones de las que participaban con provecho.

b) Los criollos se reclamaban de la cultura española que sólo conocían de oídas o por tradición, sin darse totalmente cuenta de que en realidad se habían adaptado a la cultura local. Cuando se den cuenta, pedirán la independencia.

c) Muy poco puede decirse del mundo cultural de los mestizos o indios ya que casi únicamente disponemos de testimonios europeos más o menos parciales. Habían adoptado hasta cierto punto la religión católica, por consiguiente, un elemento cultural europeo.

Finalmente, se puede decir que las diferentes identidades culturales se interpenetraban sin haber llegado a fundirse en una entidad. Queda por saber qué aparecía en la literatura del periodo elegido.

La situación de la literatura

Advertencias preliminares.

1. Incluyo en el concepto de literatura la producción periodística por dos razones. La primera es que tenía los mismos autores que la literatura; la segunda es el papel que desempeñó la prensa; sólo aduciré como prueba las vacilaciones del poder en conceder o negar la libertad de prensa.
2. La literatura local se desarrolló cuando el régimen colonial estaba agonizando, y bajo diversas formas: artículos, folletos, novelas, teatro.
3. El libro seguía siendo un objeto de lujo ya que costaba mucho dinero[5] y las tiradas, por razones técnicas, no podían ser grandes. El número de lectores no se puede calcular. Textos había que pasaban de mano en mano.
4. La producción tenía dos funciones principales: «enseñar deleitando» e informar. Tales componentes están en todos los textos de la época, en grado variable.
5. Una personalidad domina la producción literaria: Don José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), escritor tan prolífico como polifacético. Después, viene don Carlos María de Bustamente (1774-1848)

[5] En el «Prospecto» que Fernández de Lizardi publicó en *El Sol*, en 1825 para anunciar la segunda edición de *El Periquillo Sarniento*, da como precio de 16 a 18 pesos (el sueldo mensual de un criado oscilaba entre uno y dos pesos).

que combinaba la producción literaria con una incansable actividad política a favor de una auténtica libertad para su país.

La identidad cultural que aparece en la literatura

1. Novela.

Un ejemplo significativo y conocido es *El Periquillo Sarniento* (1816) de Fernández de Lizardi. Esta obra puede considerarse a la vez como una crónica del desmoronamiento de un mundo llevando subyacente una expresión de mexicanidad. Aparecen en la novela numerosos elementos de la sociedad de Nueva España al final del periodo colonial. Sería demasiado largo enumerarlos y analizarlos aquí, pero se puede decir que el autor presenta a los lectores diversas clases sociales, instituciones (Iglesia, Justicia, Ejército...) y destaca los abusos que se cometían contra los más humildes. Frente a una pintura tan negra, no podía faltar la solución utópica, cuando Periquillo está en la isla del Chino.

En esta novela que critica tantos aspectos del mundo colonial en descomposición, aparece, a través del protagonista, una «identidad cultural». Periquillo es esencialmente un mexicano, un criollo capitalino que sólo está a gusto en su ciudad que no para de recorrer y que evoca con nostalgia cuando está en Manila. El ser criollo le confirió ciertos rasgos españoles presentados negativamente por el autor, por ejemplo cuando explica que su «nobleza» no le permite trabajar con las manos y/o le concede ciertos privilegios, pero en la realidad más concreta es un mexicano: le encanta la comida de su país con sus chiles y frijoles[6]. En cuanto al vestir, sus gustos son ambiguos, y siempre que puede le gusta copiar el de los ricos, pero no renuncia nunca a su «frazada» que hace la vez de todo. Otro aspecto de su mexicanidad aparece en la lista que hace de sus bienes, al final del capítulo 14 de la primera parte. Al lado de objetos españoles aparecen el «metate», la guitarra de tejamanil, el «mocaljete» y, cómo no, los utensilios de cocina en loza de Puebla. Por si fuera poco, se muestra muy mexicano en su manera de ver

[6] Así describe la comida que hace con los falsos mendigos: «... nos sirvió la Anita un buen cazuelo de chile con queso, huevos, chorizo y longaniza; pero tan bien frito y sazonado, que sólo su olor era capaz de provocar el apetito más esquivo. Luego que dimos la vuelta a la cazuela nos trajo un calabozo o guaje grande, lleno de aguardiente de caña, un vaso y otra cazuela de frijoles fritos con mucho aceite, cebolla, queso, chilitos y aceitunas, acompañado todo del pan necesario». (I-12-283), *El Periquillo Sarniento*, México, Porrúa, Col. Sepan cuantos, núm. 1, 1965.

la existencia: cierto fatalismo, cierta religiosidad, cierto sentido moral nunca le abandonan.

La identidad cultural aparece también en el idioma. El vocabulario muy especializado de los tahúres empleado por el Pensador Mexicano se encuentra en obras españolas[7] y no debe engañar al lector. Lo que sí es significativo es el empleo por el autor de voces típicas de la Nueva España y esto desde el primer capítulo donde se topa con la «chichigua» (nodriza). Lizardi utilizó estas palabras porque eran «normales» en boca de sus personajes pero se tomó la molestia de explicarlas con notas de pie de página o en el léxico de 55 palabras añadido al final. Me parece revelador de una identidad cultural en formación.

El Periquillo Sarniento puede considerarse como una expresión de una identidad cultural; hay que subrayar que lo local aparece siempre codo con codo con lo español. El mestizaje se notaba en todos los aspectos de la vida y la síntesis de sus componentes forma la identidad cultural de la época. Lizardi y sus personajes eran criollos, afirmaban su derecho a la especificidad mexicana, pero de manera todavía difusa. Este sentimiento de identidad cultural mexicana, la de los criollos que pedían con cierto miedo a veces la autonomía o la independencia, encontró en Lizardi su portavoz que le dio una forma novelada, forma española con ingredientes mexicanos.

En otra ocasión tuve la oportunidad de mostrar que en *Don Catrín de la Fachenda*, Lizardi presentó otra faceta de la misma realidad, del mismo pensar[8]. Pienso que un análisis detallado mostraría que expresó la misma identidad cultural en *La Quijotita y su prima*, pero con una técnica narrativa diferente ya que es una novela escrita en tercera persona en vez de primera.

En *Noches tristes y día alegre*, la identidad cultural me parece menos evidente y esto se debe a que es un ejercicio de estilo: el autor imitaba las *Noches lúgubres* de Cadalso, como para dar a entender que en América también se podían producir obras de este tipo.

2. Teatro.

Dentro de la producción teatral de la época, lo más asequible son

[7] V. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*; Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*.

[8] C. Béroud, «Periquillo Sarniento y Don Catrín de la Fachenda: Dos facetas de una misma realidad», *Culture et Société en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*, Lille, 1980, pp. 109-120.

las obras de Fernández de Lizardi. Para el tema que nos interesa he seleccionado:

— *Auto Mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe* (1813).
— *Todos contra el payo y el payo contra todos* (sin fecha).
— *Unipersonal del Arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822.*
— *Unipersonal de don Agustín de Iburbide, Emperador que fue de México* (1823).
— *Tragedia del Padre Arenas* (1827).

Salvo *Todos contra el payo...*, los demás títulos se relacionan con acontecimientos históricos.

El *Auto Mariano...* evoca la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en el cerro de Tepeyac, cuando Juan de Zumárraga era obispo. A primera vista, la obra puede considerarse como una evocación debida a la fe católica del autor y de la comunidad mexicana. En la obra, Lizardi presenta dos elementos que, pasando el tiempo, integrarían la identidad cultural del país. Por una parte está Juan Diego, el indio sencillo, sincero, que no entiende muy bien lo que pasa. Por otra están los españoles, que desconfían de los indios: «... son unos embusteros/brujos y supersticiosos,/ignorantes y hechiceros...» (v. 679-681)[9], pero el obispo se inclina por la benevolencia después de cierta desconfianza. La Virgen de Guadalupe, mexicana, se presenta primero como protectora de los indios[10] y después de todos los que tengan fe en ella. La tirada final del obispo la describe no sólo como patrona de los indios sino de América, especificando después que se trata de la nación mexicana/de Nueva España[11].

Al leer la obra, y en especial la conclusión, me pregunto si sólo se trata de celebrar el culto mariano o si no se podría hacer una lectura más política. Todos sabemos que la Virgen de Guadalupe estuvo asociada a los acontecimientos desde 1810. En 1813 Morelos reunía el Congreso de Chilpancingo y proclamaba «Sentimientos de la nación mexicana». ¿No simbolizaría el *Auto Mariano* una identidad cultural en porvenir? No sería Juan Diego el representante del auténtico pueblo que tanto asustaba a los españoles/criollos de la capital? La perennidad

[9] Fernández de Lizardi, *Obras completas*, tomo II, México, UNAM, 1965, p. 63.
[10] «... quiero/dispensar mis beneficios/a los indios...», *Ob. cit.*, p. 43, vs. 134-136.
[11] Dice el obispo: «... tan especial beneficio/que no lo ha hecho a otra nación», *Ob. cit.*, p. 76, vs. 1.031-1.032.

cultural la representaría la Virgen de Guadalupe. La lucha por lo local autóctono proseguía como en tiempos anteriores. La historia diría el resultado.

El caso de *Todos contra el payo...* es bastante más difícil. El título me parece simbólico de una intención. La repetición de la palabra «payo» que siempre le sirve al autor para nombrar al campesino («rudo e ignorante al que se engaña fácilmente», M. Moliner) denuncia su propósito. La escena se sitúa en el hospital de San Hipólito, el manicomio y allí el payo que llegó sano se volvió loco. Los personajes son arquetipos: El Rey, el Glotón, el Militar, El Avaro, El Jugador, el Enamorado, etc. Todos actúan tan caóticamente como era la situación pero recobran cierta sabiduría, buen sentido, cuando creen que se les acerca un peligro: el payo que viene de fuera y bien pudiera tener «locas» pretensiones. Todo esto no deja de presentar similitudes con lo que ocurrió en la capital cuando se acercaron las tropas, primero de Hidalgo y luego de Morelos. En la obra teatral los locos integran al payo en su mundo, ¿pasará lo mismo en la realidad? ¿Se llegará a formar una entidad?, tal y como parece ser deseada por gentes como el autor.

Los *Unipersonales*, como la *Tragedia del Padre Arenas*, se refieren a acontecimientos políticos muy recientes, a los que no hace falta disimular detrás de la locura, lo que ya es un indicio de libertad para expresar una identidad cultural.

El más interesante de los Unipersonales es el de *Iturbide, Emperador que fue de México*. La obra tuvo bastante alcance: Carlos María de Bustamente tuvo a bien reproducir el texto entero en su *Diario Histórico*[12]. Aquí aparece otro aspecto de la identidad cultural, y es el que se relaciona con la forma de gobierno. Iturbide había impuesto al país una forma de gobierno que negaba el sentimiento común, el deseo de libertad que ya aparece como un elemento claro de la identidad cultural mexicana[13] y que ya no se podía transgredir.

La *Tragedia del Padre Arenas* es la última obra de Lizardi. Se había descubierto una conspiración dirigida por un fraile dieguino y que tenía como meta el restablecer el dominio español, y ocurrió teniendo como transfondo la lucha entre las logias masónicas. Desde el princi-

[12] Carlos María de Bustamente, *Diario Histórico de México. Dic. 1822-Junio 1823*, México, Inst. Nacional de Antropología e Historia, 1980, p. 225 y ss.

[13] Las últimas palabras pronunciadas por el ex emperador son muy significativas: «Temblad, reyes tiranos, que ya el hombre/dijo: «Quiero ser libre», y ha de serlo». *Ob. cit.*, p. 283, vs. 502-503.

pio (versos 36-48)[14] Lizardi explica que la identidad cultural todavía se buscaba y no renunciaba a ningún componente positivo, cual fuera su origen.

En su teatro, Lizardi expresaba pues la ambigüedad de la identidad cultural que se iba formando, poniendo de relieve un aspecto u otro según el tema que desarrollaba. Este teatro no se ha representado, o poco, pero tiene un claro matiz didáctico significativo de un periodo de formación (en este caso a nivel de «nación»).

3. Prensa.

Por supuesto, hay mucho material y ahora, tanto los periódicos de Lizardi como el *Diario* de Bustamente y varios periódicos insurgentes están reunidos en volúmenes[15]. En la prensa que aparece en el periodo de las luchas por la independencia, se puede notar una serie de características comunes y algunas divergencias. Estas últimas se refieren sobre todo a la manera de tratar los temas y dependían de dónde se escribía y publicaba.

En la prensa insurgente muchas veces el estilo es más rápido y la presentación de los acontecimientos claramente orientada hacia una meta: convencer a los lectores de lo justo que es el movimiento[16] y esto

[14] La cita comprende los siguientes versos:

Fraile
No estando civilizado
bastante el pueblo, su empeño
para hacerse independientes
como cosa de insurgentes
siempre pasará en un sueño.
Comisionado
O no, que están constituidos
con sagacidad y maña.
Fraile
Pero a las leyes de España
están siempre sometidos.
Comisionado
Eso prueba discreción
pues siendo buenas las leyes
¿qué importan las den los reyes
o las haga una nación?

Ob. cit., p. 347, vs. 36-48.

[15] *Prensa Insurgente*, ed. Facsímil, México, Libro de Mexico, ed., 1976, 582 pp.

[16] *El Despertador Americano*, núm. 4: A los Americanos que militan baxo la bandera de los Europeos Flon y Callejas.

mediante numerosas exclamaciones que no se sacian de repetir la palabra «americano» junto a «hermano». No era mera imagen retórica: traducía un sentimiento de pertenecer a una misma familia unida hasta hace poco, ahora dividida por razones externas pero que desea volver a la unidad suya. A veces, se especializaba (como el *Ilustrador Americano*) en la publicación de partes militares, pero otros periódicos, en medio de la descripción de combates heroicos, dejaban espacio a poemas: *Oda en los días del Serenísimo señor don Ignacio Allende*, o las octavas compuestas para la misma ocasión[17], y también a las cartas de los lectores.

Sin embargo, los puntos comunes a toda la prensa del periodo son de más importancia. Un texto del Lic. Andrés Quintana Roo los resume:

> En un tiempo en que la nación oprimida por el intervalo de tres siglos, pelea por conquistar su libertad y por reintegrare en el goce de sus derechos, es de suma importancia la publicación de escritos, que al mismo tiempo que sirvan de confirmarla en su heroyca resolucion, manifiesten á la faz de todo el mundo la justicia, la necesidad y conveniencia de los motivos que la han alarmado contra la obstinacion de sus tiranos.
> A este fin se dedica el presente periódico. Su objeto no es otro que generalizar por medio de él los principios de la sana política, y las máximas primitivas del derecho de las naciones en que está fundada la equidad de nuestras pretensiones. [18]

Se trata claramente de un objetivo didáctico, como lo encontramos también en el *Pensador Mexicano* de Lizardi, que dedicó varios números a una explicación de las ventajas que se pueden sacar de la constitución recién promulgada.

Al principio del periodo, «americano», «América», son los términos que más se emplean para designar al pueblo mexicano y a la nación mexicana. Significan que lo que entonces dominaba era la reinvidación basada en el haber nacido en América. Poco a poco las cosas cambiaron y el adjetivo «mexicano» apareció con más frecuencia, sobre todo a partir del Congreso de Chilpancingo, en 1813. Don Carlos María de Bustamente fue quien escribió los textos para Morelos y el Congreso y empleó «mexicano», la Constitución de Apatzingán también. Este cambio lingüístico refleja el deseo de abolir el sistema de castas y de hacer de los habitantes de Nueva España ciudadanos iguales. La Constitu-

[17] En *El Ilustrador Americano*, sábado 1 de agosto de 1812, núm. 20.
[18] *Seminario patriótico Americano*. Plan de este periódico.

ción de Apatzingán no se aplicó pero su terminología revela el deseo de una identificación de los ciudadanos con el país. La simbiosis de la que hablaba antes se reforzaba.

Si leemos todos los escritos periodísticos de Lizardi, notamos un cambio similar. Al principio habla de «americano» pero en los últimos, no. Su último folleto se titulaba significativamente *El Castigo de unos cuantos no asegura la nación*[19]. Para un hombre tan prudente —a veces— era un cambio significativo.

En su *Diario Histórico*, ya algo más tarde, parece que Bustamente se olvidó de los «americanos», para él sólo existían los «mexicanos».

No da tiempo analizar detalladamente esta amplia producción desde el punto de vista que nos ocupa pero parece evidente que si antes de 1813-1814 todavía quedaban dudas, después desaparecen y la identidad cultural se cifra en lo mexicano por oposición a lo español peninsular, pero no había llegado la hora de precisar el contenido exacto de esta identidad cultural. Será la tarea para el futuro, las exigencias del momento obligaban antes que nada a actuar, el pensar en estos problemas quedó relegado para más tarde.

En conclusión, se puede decir que la identidad cultural heterogénea del final de la colonia se hizo más homogénea durante los años de lucha por la independencia, por lo menos a cierto nivel social: el de los intelectuales. Poco se sabe del sentimiento del pueblo analfabeto a este respecto. Como es lógico la prensa presentó antes el fenómeno, lo agudizó, ya que día a día, semana tras semana, tenía que reflejar los acontecimientos. Más rápida fue la prensa insurgente, después la otra, antes de pasar a los textos legales. La nueva identidad cultural tardará un poco más en aparecer en la «literatura».

[19] México, Imprenta de la calle de Ortega, 1827, 19 pp.

3. PROYECCIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA LITERATURA DEL PERÚ REPUBLICANO

Eugenio Chang-Rodríguez
Queens College, City University of New York

El planteamiento del problema de la identidad nacional en la literatura iberoamericana se inicia en el periodo colonial con el inca Garcilaso de la Vega y se vincula al proceso de la autodefinición proyectada hacia el desarrollo de una conciencia cultural. Mas, como afirma Claude Lévi-Strauss, el plantear problemas no lleva implícito que ellos tengan necesariamente solución. Dos preguntas suyas son pertinentes al debate peruano: ¿Son verdaderamente conciliables las posiciones de «fidelidad a sí mismo» y «apertura hacia los otros», o debemos reconocer en ellas términos antagónicos? ¿No es contradictorio imaginar que la originalidad y el poder creador, que por definición se genera internamente, pueden ser suscitados desde afuera?[1].

La identidad nacional en la literatura del Perú republicano se relaciona con la autonomía intelectual y, sin embargo, la dependencia artística es más perdurable que la política. En el debate continental sobre europeísmo *versus* americanismo, los escritores peruanos del siglo XIX tuvieron en cuenta las exigencias de originalidad y rechazo de la imitación servil hechas por Simón Rodríguez y los llamados a la independencia intelectual insertados por Andrés Bello en su «Alocución a la poesía» (1823). Recordaban que Bello pedía una literatura arraigada en la naturaleza y escrita en castellano hispanoamericano. El gran humanista venezolano les había mostrado cómo la cultura auténtica emana del conocimiento del medio, y cómo la tensión del espíritu enfrentado a la realidad es el primer presupuesto de toda creación[2].

[1] Claude Lévi-Strauss, «Identidad cultural y apertura hacia el exterior», *Perspectivas de la Unesco*, Especial, 1982, pp. 1-2.
[2] Julio Heise González, «Acción y pensamiento de Andrés Bello», *Andrés Bello: Ho-*

En medio del fragor de las luchas fratricidas del siglo pasado[3], el tema de la autonomía intelectual y artística siguió interesando a quienes se convencieron de la insuficiencia de la mera separación de España y de la urgencia de extender la independencia a otras áreas, especialmente a la estética. Tal razonamiento impulsó a los escritores a la búsqueda de la identidad nacional y de una voz propia y centró las reflexiones en la identificación del carácter de la literatura peruana. En este contexto Manuel González Prada (1844-1918) abogó por una literatura original y contemporánea en su «Discurso en el Teatro Olimpo» (1888)[4]. En su severo enjuiciamiento de las letras de su patria no se salvaron ni Ricardo Palma ni sus imitadores[5]. Como antídoto contra las taras artísticas imitativas recomendó un estilo adaptado al carácter nacional y a la época del escritor: «Rompamos el pacto infame i tácito de hablar a media voz. Dejemos la encrucijada por el camino real, i la ambigüedad por la palabra precisa[6]». Como practicaba lo que predicaba, Prada expresó sus ideas con un estilo elaborado pacientemente en el cual se percibe un dejo de agresividad. En la simple exposición o en la crítica siempre se destacaba su estimulante sencillez. Sobre el arte de escribir dejó muchas observaciones dispersas en discursos y ensayos suyos, especialmente en «Propaganda y ataque» (1888) y «Notas acerca del idioma» (1889). En aquél señala el vicio capital de la literatura peruana: la fraseología. Para combatirla, recomienda laconismo: encerrar en el menor número de palabras el mayor número de ideas. Prada advirtió los peligros del colonialismo ideológico y se pronunció contra él; también mostró la necesidad de identificar el carácter de la literatura nacional para producir una obra de arte *sui géneris*, liberada de los vicios del pasado entre los cuales incluía el excesivo hispanismo.

Después de las solitarias recomendaciones de González Prada, el deseo de elucidar teóricamente las bases de la identidad de la literatura peruana se manifestó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a partir de 1905. En sus claustros surgieron varios intentos contradictorios y complementarios que desembocaron en conclusiones muy lógicas pero a veces mal fundamentadas. En su tesis *Carácter de la li-*

menaje de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Santiago, Univ. de Chile, 1966, pp. 21-22.

[3] Eugenio Chang-Rodríguez, «Perú», en *Policital Parties of the Americas*, Westport, Connectitut, Robert J. Alexander ed., Greenwood Press, 1982, pp. 586-610.

[4] Manuel González Prada, *Pájinas libres*, Lima, PTC, 1946, pp. 36-48.

[5] M. González Prada, *Ob. cit.*, pp. 37-38.

[6] M. González Prada, *ob. cit.*, p. 47.

teratura del Perú independiente (1905)[7], José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) coincide con González Prada en señalar el carácter imitativo de la literatura peruana donde campea la influencia española. Por otra parte, niega fuerza y posibilidad al «americanismo histórico» precolombino y al «americanismo regional», aceptando solamente con indulgencia al «americanismo descriptivo». En el primero, incluye los temas precolombinos y del pasado indígena en general; en el segundo, los sugeridos por los indios actuales. En el «americanismo descriptivo», en cambio, emplaza los temas relacionados con la naturaleza americana: la vegetación y el paisaje. Su esquema considera artificiales las obras indianistas e indigenistas[8]. Esta lógica lo guía por la conocida ruta de Menéndez y Pelayo conducente a explicar la literatura peruana como una extensión de la española. Aunque criollo aristocrático y positivista como Prada, Riva Agüero se diferencia de él por su diferente visión socio-económica del país. La adhesión a la oligarquía le hace favorecer la tradición y el destino hispánicos. Su reflexión sistemática, su rastreo erudito del proceso literario, su análisis crítico y su postulación para superar la deficitaria literatura nacional están supeditadas a la ideología e intereses de la clase gobernante del país. Por eso encuentra lo indígena exótico, primitivo y hasta carente de valor estético y por ende ajeno a la literatura peruana. En su tesis se percibe el tácito deseo de extender a la literatura el señorío criollo oligárquico, ya hegemónico en la economía política peruana.

Después de Riva Agüero otros escritores peruanos postulan nuevas direcciones para la literatura del país. En 1915, Juan Bautista de Lavalle (1887-1959) admite la existencia de un arte popular todavía inferior, pero sí capaz, en el futuro, de superar su calidad estética cuando el pueblo reciba cultura suficiente[9]. El más afirmativo de todos es José Gálvez Barrenechea (1885-1957) en su *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1915)[10]. En el curso de este innovador trabajo desprovisto de notas documentales y aclaratorias, su autor sustenta la posibilidad de producir un arte propio que refleje el medio, las razas y el sentimiento

[7] José de la Riva Agüero y Osma, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, E. Rosat, 1905.
[8] *Ibíd.*, pp. 220-229.
[9] Juan B. de Lavalle, «Las ideas estéticas del socialismo contemporáneo», *Contemporáneos*, Lima, núm. 1, abril 1909, p. 20.
[10] José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, Lima, Ed. M. Moral, 1915.

de la historia, como lo hizo Ricardo Palma en sus *Tradiciones.* Gálvez estudia la materia desde el punto de vista de los temas literarios, «del objeto y no del sujeto del arte», y halla que la literatura peruana no se riñe con la literatura universal porque sus grandes ideas e inquietudes son comunes a todos los seres humanos y esto la universaliza. Con el *Eclesités* de Salomón cree que *Nihil novi sub sole* para afirmar, como lo hará Borges unos años más tarde, que los escritores son en parte plagiarios. Para ilustrar su punto de vista, Gálvez recuerda la pintoresca exageración: «en literatura el robo seguido de asesinato es excusable»[11]. Concluye que la literatura peruana, al menos temáticamente hablando, ya existe, pero es necesario estimular su producción[12]. Sus componentes son la historia, la leyenda, la tradición y la naturaleza. Su carácter es descriptivo e interpretativo; y sus géneros son, entre otros, la tradición, la novela histórica, el drama legendario, la comedia de costumbres, la poesía descriptiva y otras novedades y adaptaciones peruanas[13].

En enero de 1914, por la misma época que la tesis anterior estaba en preparación, el joven José Carlos Mariátegui (1894-1930) en su primer artículo sobre arte coincide con la propuesta de Gálvez y se pronuncia a favor de un arte nacional basado en «la vida criolla, escenas aborígenes y recuerdos incaicos»[14]. Cuando unos meses más tarde reseña varias obras teatrales, en una elogia su «mucha tonalidad local»[15]; en otra, su «color y armonía», así como la «dulce poesía» de sus escenas andinas[16]. En un tercer artículo el crítico expresa su deseo de que «las nuevas y robustas producciones... nos hagan amar todo cuanto hay de bello y pintoresco en las costumbres y escenas más típicas y características de la vida local»[17]. Su amor al palpitar criollo se hace aún más patente en la primera versión de «La procesión tradicional»:

> Es la procesión de los Milagros uno de los últimos rezagos del pasado tradicional. La más típica tal vez de las manifestaciones de ese risueño, fastuoso y alegre criollismo que se extingue, que se pierde con hondo desconsuelo

[11] *Ibíd.*, pp. 25-26.
[12] *Ibíd.*, p. 43.
[13] *Ibíd.*, pp. 49-50.
[14] Juan Croniqueur (J. C. Mariátegui), «Al margen del arte) *La Prensa*, Lima, 1 de enero de 1914, p. 11).
[15] Juan Croniqueur, «La vida falsa», *La Prensa*, Lima, 11 de mayo de 1914, p. 3.
[16] Juan Croniqueur, «La cosecha», *La Prensa*, Lima, 18 de junio de 1914, p. 2.
[17] Juan Croniqueur, «La gente del barrio», *La Prensa*, Lima, 27 de junio de 1914, p. 2.

para los pocos, los insignificantes, que, como nosotros, aman la tradición fervientemente [18].

Mariátegui mantuvo esta posición literaria hasta el 12 de enero de 1916, día del estreno, en el Teatro Colón de Lima, del poema escénico «Las tapadas» que compuso con Julio de la Paz. En la dedicatoria «A don Ricardo Palma» los autores revelan su apego a las *Tradiciones* por evocar la época virreinal con episodios heroicos de «intensa sugestión del pasado» [19]. Llama la atención la persistencia en el joven Mariátegui de esta posición, superada por algunos compañeros de generación. El descontento con el anacrónico romanticismo y el tardío modernismo ya había desencadenado una fuerte resistencia en el ambiente cultural peruano de mediados de la segunda década de este siglo. En enero de 1916, un grupo de escritores provincianos y limeños, encabezado por Abraham Valdelomar, lanzó la revista literaria *Colónida* para divulgar la nueva sensibilidad artística del país. En su segundo número, Federico More (1889-1954) publicó una interpretación indigenista de la literatura nacional. En uno de sus párrafos con viso de manifiesto el escritor puneño afirmó que quien desee hacer verdadera literatura peruana debe inquirir en el alma incaica, «escudriñar en la tradición, oír de boca del pueblo la rapsodia» de sus quejas y escuchar al aborigen sus leyendas [20]. En la ampliación de su agresiva propuesta, More sostiene que la matriz nacional es y debe seguir siendo el quechua, «aunque el desarrollo histórico haya enturbiado su pureza con componentes occidentales» [21]. Evidentemente la asociación con los colónidos influyó en el cambio de posición teórica de Mariátegui. Poco después que Alberto Hidalgo publicara *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas* (1916), Mariátegui le dirigió al autor del poemario una misiva pública en la cual rompió lanzas con «los románticos caducos» de «evocaciones plañideras» [22],.

Cuando Mariátegui se encontraba en Europa (1919-1923), Luis Alberto Sánchez (n. 1900) ofreció una intepretación ecléctica de la literatura nacional, intermedia entre las propuestas por Riva Agüero y More,

[18] Juan Croniqueur, «La procesión tradicional», *La Prensa*, Lima, 20 de octubre de 1914, p. 3.

[19] *La Prensa*, Lima, 12 de julio de 1915, p. 3.

[20] Federico More, «La hora undécima del señor don Ventura García Calderón», *Colónida*, 2, 15 de febrero de 1916, p. 35.

[21] Cf. Antonio Cornejo Polar, «Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui», *Mariátegui y la literatura*, ed. Ricardo Luna Vegas, Lima, Biblioteca Amauta, 1980, p. 51.

[22] Juan Croniqueur, «Carta a un poeta», *El Tiempo*, Lima, 1 de enero de 1917, p. 11.

en su tesis defendida en San Marcos «Ensayos sobre literatura peruana». En ella postula: «La literatura peruana, para ser tal, debe reflejar y fundir todos los elementos que integran la nacionalidad, todos sus factores históricos y sociológicos»[23]. Siete años más tarde, durante la polémica del indigenismo, Sánchez aclaró su concepción totalista explicando lo que entendía por literatura integral. Coincidió con Antenor Orrego (1892-1960) en no creer en la posibilidad de una resurrección incaica ni en una supremacía de la herencia hispánica. Denominó «perricholismo» a la predilección goda por el tema colonialista. Evidentemente su concepción teórica era centrista, pues negó ser antiindigenista y rechazó las corrientes exclusivistas[24]. Fiel a su eclecticismo, incluyó en su historia de la literatura peruana los aportes prehispánicos y la tradición folklórica[25].

Después de retornar de Europa, Mariátegui volvió a incursionar en el debate con notas y artículos periodísticos que culminan con «El proceso de la literatura», el último de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En un artículo de 1924 sostuvo que la literatura peruana más que melancólica, como sostenía Luis Alberto Sánchez, era hipocondríaca, estaba enferma del pasado y se desvinculaba del presente y del futuro[26]. En otro trabajo del mismo año enjuició el pasado vergonzoso y sólo le faltó repetir el grito gonzalezpradista de «¡Los jóvenes a la obra, los viejos a la tumba!» Mariátegui retomó la insurrección contra las galanterías colonialistas, contra la «melancolía mediocre y ojerosa»[27] guiado por la estética de Valdelomar, de la cual

[23] Citado por Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p.92, quien a su vez la tomó de Carlos Doig y Lora, «Un ensayo de L. A. Sánchez», *Studium*, Publicación mensual de la Federación de Estudiantes del Perú, núm. 4, oct.-dic. 1920, pp. 73-78. En su *Escafandra, lupa y atalaya*, Madrid, Edic. Cultura Hispánica, 1977, p. 7, Sánchez informa que su tesis con ese título la publicó *La Prensa* de Lima en sus ediciones vespertinas del 5 al 7 de agosto de 1920, que nosotros no hemos podido consultar. En *Contribución a la bibliografía de Luis Alberto Sánchez*, Lima, V. Galindo Vera y L. A. del Pozo, eds., Univ. de San Marcos, 1963, p. 3; la tesis está registrada con el título de «Nosotros» y aparece huérfana de datos.

[24] Luis Alberto Sánchez, «Batiburrillo indigenista», «Respuesta a José Carlos Mariátegui», «Punto final con José Carlos Mariátegui» e «"ismos" contra "ismos"», en *La polémica del indigenismo*, Lima, ed. Manuel Aquézolo Castro, Moca Azul, 1976, pp. 60-73; 77-81: 86-91 y 97-100.

[25] Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú*[4], Lima, P. L. Villanueva, 1975, I, pp. 10-70.

[26] «Poetas nuevos y poesía vieja», *Mundial*, 31 de oct. de 1924, incluido en *Peruanicemos al Perú*, obras completas de J. C. Mariátegui, 11, Lima, Amauta, 1970, pp. 16-17.

[27] «Pasadismo y futurismo», *Mundial*, 31 oct. 1924, reproducido en *Peruanicemos al Perú*, pp. 23-24.

se ocupó meticulosamente en «El proceso de la literatura»[28]. El aparato teórico de su nueva posición comenzó en realidad a tomar forma en su «edad de piedra» al compartir la estética de los colónidos, pero después de 1925 sus reflexiones se sitúan en un nivel teórico superior en concordancia con los ejes de su original concepción marxista. En el fondo de su examen, el modo de producción literaria está estrechamente relacionado con la ideología de clase, y esa mercancía genera una crítica nutrida también de ideología clasista. En «El proceso» Mariátegui examina las tesis de González Prada, Riva Agüero y More y a la vez ofrece la suya después de explicar su intención de examinar la historia literaria del país. Ve el problema de la literatura nacional ligado al problema global de la sociedad peruana. Como las relaciones sociales determinan su naturaleza, el debate ideológico marca su contenido. Esto lo lleva a concluir que la cuestión social es verdaderamente el centro de la polémica estética. A su juicio, lo nacional en literatura se integra al sistema de relaciones entre cultura y sociedad. Por eso la producción artística no es sino un producto más del hombre en tensión con el sistema dominante en su sociedad. Con este razonamiento marxista, el autor de *7 ensayos* intepreta y valora a algunos escritores peruanos y procesa sus escritos como un aspecto más de la realidad nacional. No ciñe su análisis a la tradicional división europea en etapas neoclásica, romántica y modernista; él prefiere emplear otro andamiaje explicativo y ordenador según el cual distingue tres periodos: uno colonial, otro cosmopolita y el final, que denomina nacional[30]. Como se alimenta y se apoya en el *substratum* económico del pueblo, la literatura colonial resultó anémica y fláccida por su falta de raíces, por no haber brotado de la tradición del pueblo indígena. Mariátegui concluye: «Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto

[28] Este ensayo reúne 33 artículos publicados en *Mundial*: 22 en la serie intitulada primero «El proceso de la literatura nacional» y después «El proceso de la literatura peruana»; los demás tienen títulos diversos. De éstos, seis fueron reproducidos con ligeras enmiendas en *Amauta*. Los más antiguos de todos son «Abraham Valdelomar y el movimiento colónida» (9 de diciembre de 1924 y repetido con enmiendas el 18 de junio de 1926) y «Temas de nuestra literatura: Los laureles de Guillén», 2 de octubre de 1925.

[29] *7 ensayos de intepretación de la realidad peruana*, obras completas de J. C. Mariátegui, 2, Lima, Amauta, 1959, p. 199. Esta parcialidad es enjuiciada por Elizabeth Jane Garrells al criticar a Mariátegui por ser injusto en su evaluación de Riva Agüero. Ella no cree que la tesis de Riva Agüero defendiera el colonialismo ni idealizara el pasado. Cf. «The Young Mariátegui and his World (1894-1919)», tesis doctoral, Harvard University, 1974, pp. 112-125.

[30] *7 ensayos*, p. 207.

se nos reprochan [*sic*], nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos»[31].

Al intentar explicar la realidad peruana con una concepción marxista propia, Mariátegui descubrió que la literatura peruana es diversa e inorgánica porque refleja la realidad social y cultural del país. Por eso acepta sistemas literarios en quechua, castellano, aymara y otras lenguas, desarrolladas en vertientes populares y cultas. Para él evidentemente los sistemas literarios no son independientes sino imbricados en el mismo proceso histórico que los afecta y condiciona[32]. Su concepción de la plural naturaleza de las letras peruanas ha proporcionado un nuevo enfoque a quienes se ocupan de estudiarlas, interpretarlas y evaluarlas. Mariátegui mostró que, efectivamente, la literatura es tan contradictoria como las clases que la producen y las culturas que la engendran.

Cuarenta y seis años después de la muerte del Amauta, el Instituto Nacional de Cultura del Perú, en su folleto sobre política cultural publicado por la Unesco, tuvo en cuenta las proyecciones del debate analizado al sostener que la afirmación de la identidad nacional se lleva a cabo con los aportes culturales de todos los seres humanos, pero en especial de las tradiciones culta y popular de los peruanos, cuya patria es pluricultural y plurilingüe[33]. Antes de concluir es pertinente observar que en la actualidad las trampas de la originalidad se multiplican a tal punto que ya casi todas las culturas se encuentran sumergidas en los productos culturales de las demás. La hipercomunicación está trastornando el saber y alterando nuestra identidad. La literatura peruana, como la iberoamericana, tiende al cosmopolitismo sin perder por ello ni la riqueza propia ni el sello personal reclamado por los más ardientes nacionalistas. El éxito de los mejores escritores latinoamericanos tal vez se deba a que al tratar de eludir, asumir o superar esquemas de otros horizontes han llevado a sus escritos amplias porciones de lo nacional en sus vertientes culta y popular, recombinándolas para encontrar su propia voz. Así los grandes representantes de la literatura iberoamericana han llegado a la universalidad tomando el camino de lo nacional.

[31] *Ibíd.*, p. 305.

[32] Las dos versiones literarias de la conquista, la española y la de «los vencidos», tienden a confirmar parte de la tesis de Mariátegui. Ambas son variantes de un idéntico desarrollo histórico que reflejan con distinto contenido estético y punto de vista la filosofía de sus respectivas clases sociales, pero pese a estas contradicciones, todas apuntan a una totalidad nacional en formación.

[33] Instituto Nacional de Cultura, *Cultura Policy in Peru*, Paris, Unesco, 1977, pp. 15-19.

4. PERSONAJE E IDENTIDAD NACIONAL: DE *MARTÍN FIERRO* A *DON SEGUNDO SOMBRA*

Ricardo Navas Ruiz
University of Massachussets

La sociología suele estudiar el fenómeno de la identidad cultural, adscribiéndolo a un grupo humano y examinando ciertas preferencias mentales y de hábito: actitudes familiares, ritos funerarios, fiestas, relaciones sexuales. Si el grupo coincide con unos límites nacionales, cabe hablar de identidad nacional. Es claro que la existencia de una identidad nacional puede no excluir la permanencia de grupos restringidos dentro del país con una identidad diferente y específica, verdaderas naciones dentro de una nación: vascos y catalanes en España.

En el espacio propuesto en este Congreso para estudio, Iberoamérica, habría que investigar por lo menos tres aspectos distintos y quizá tratar de aclarar de algún modo su relación: una identidad iberoamericana o supranacional, una identidad nacional de los países individualmente considerados, una identidad de grupos marginados como pudieran ser indios, negros y emigrantes. La delimitación sería sumamente útil para una recta comprensión del fenómeno.

En este trabajo se escoge como campo de estudio una identidad nacional, la argentina, a cuya definición se trata de acceder a través de un símbolo literario, un personaje arquetípico, Martín Fierro. Es preciso, previamente, notar que pocas cosas hay tan ambiguas, tan resbaladizas, tan debatibles como la noción de identidad nacional. Y quizá pocas tan fascinantes como los intentos de aprehenderla.

Desde antiguo los pueblos se han esforzado por caracterizarse a sí mismos y a los otros: recuérdese, por ejemplo, lo que Estrabón decía ya en el siglo I en su *Geografía* de los habitantes de Hispania. Con la exacerbación de la conciencia nacionalista al filo del romanticismo, se multiplican los ensayos sobre la manera de ser de ciertas razas, los ras-

gos típicos de ciertas literaturas, el alma de ciertos países. No siempre se esconde tras tales disquisiciones una intención generosa de conocer a los demás. A veces, disimulado o patente, subyace el más grosero racismo cuando no los más descarados propósitos imperialistas de despreciar para dominar sin escrúpulos. ¿Cómo no mencionar al respecto el ya clásico *Essai sur l'inegalité de races humaines* (1853-55) del Conde Gobineau?

Pero lo más divertido o lo más irritante, según se ponga un punto de ironía o de mal humor en ello, resulta la esterilidad de las observaciones, su superficialidad, su generalidad, si no las contradicciones implícitas. Muchas notas consideradas inherentes a un pueblo cabría aplicarlas con ligeros cambios a otros. El gusto por el alcohol, la hipocresía, la megalomanía, la estupidez y aburrimiento de la vida provinciana que Alcides Arguedas atribuye en *Pueblo enfermo* (1909) a los bolivianos, ¿cuántos otros no las podrían suscribir como suyas? ¿Y qué decir de la violencia, el sentimiento de soledad, el machismo que se vienen juzgando típicos de los mexicanos desde Samuel Ramos a Octavio Paz?

Es que, como ya observaban los costumbristas, que por su práctica sabían mucho del tema, tratándose de describir comportamientos, virtudes o vicios, actitudes mentales, es difícil trazar el límite entre lo accesorio y lo esencial, lo propio del hombre como tal y lo propio del grupo, lo que es producto de una circunstancia social o económica y lo que es inmutable. Y así Larra llegó a decir en «La educación de entonces» (1834), en una intuición premarxista, que no hay costumbres nacionales, sino de clases: un rico español se parece mucho más a un rico británico que a un pobre español.

No obstante, a pesar de tantas dificultades y escasos resultados, el afán por definirse persiste firme y sin desánimo. Y con razón, porque la identidad, tanto a nivel colectivo como individual, es lo que garantiza una forma de existir personal. El «yo sé quién soy» quijotesco, tan admirablemente comentado por Miguel de Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), es un imperativo para cuantos tienen una inquietud, siquiera mínima, sobre su propio destino e historia. Pero esta identidad no se percibe tanto como un haz de costumbres científicamente describibles cuanto como algo sutil, un tanto etéreo, lo que José Enrique Rodó en *Ariel* (1900) aisló como el alma de los pueblos, lo que queda más allá de sus realizaciones materiales explicándolas: la actitud juvenil en Grecia, el pragmatismo en Inglaterra, el idealismo en Alemania.

Entre las diversas maneras como una literatura puede contribuir a

la demarcación de una identidad cultural o nacional, una de las más interesantes es la creación de personajes paradigmáticos o símbolo, con los que una colectividad social termina por asimilar su ser específico o algún aspecto importante de su comportamiento: Fausto entre los alemanes, Don Quijote y Don Juan entre los españoles. Y es de las más interesantes precisamente porque tales personajes son muy escasos. ¿Con quién, por ejemplo, se identificarían los franceses, los italianos, los ingleses?

En el conjunto de literaturas iberoamericanas sólo existe un personaje así: Martín Fierro. La ausencia es notable. Ni siquiera la novela actual, que ha sabido crear espacios imaginarios tan magníficos como Santa María, Comala y Macondo, ha logrado ese personaje síntesis, no ya de Iberoamérica —lo que parece tarea imposible a pesar de *Tirano Banderas*— , sino de un lugar determinado.

Y no es que no hayan existido intentos de crearlos o que no existan realmente algunos que pudieran encerrar un modo paradigmático de ser: María como modelo del concepto hispano de lo femenino; Doña Bárbara, encarnación del primitivismo violento de la tierra; Tabaré, el romántico mestizo o su gemela Iracema en Brasil; Pedro Páramo, el mítico cacique, o tantos dictadores, indios ejemplares, oligarcas avarientos, mestizos, burgueses como pueblan las páginas literarias de Iberoamérica. Pero es evidente que ninguno ha logrado superar su condición de personaje individual y entrar en el corazón de la colectividad como su símbolo. Porque no se trata sólo de ser, sino de ser aceptado.

Martín Fierro es un caso singular en el panorama. No cabe la más ligera duda de que los argentinos, como colectividad nacional, se ven encarnados en él y admiran en él ese espíritu ideal que quisieran dejar en su paso por la historia. Y eso, a pesar de negaciones aisladas, de confesiones individuales contrarias, entre las que cabe contar las de Ezequiel Martínez Estrada y ocasionalmente las de Borges. Martínez Estrada en su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948-1954) prefiere una lectura realista del poema como más adecuada. Borges, tan admirador casi siempre de Hernández y su obra, decía no ha mucho en una entrevista a *Visión* (10 marzo 1979): «Yo creo que dos de los errores de este país han sido el culto del tango y el culto de una obra estéticamente admirable, pero que humanamente es muy baja, que es el *Martín Fierro*.»

Averiguar cómo y por qué Martín Fierro ha llegado a ser ese símbolo ayudará a iluminar un tanto este problema de la identidad nacional, sobre todo, en cuanto se asimila a ese espíritu último que un pueblo quiere dejar en herencia a los hombres. Apenas publicado el poema

de Hernández, la gente sencilla lo interpretó en seguida como suyo, se lo apropió, con un éxito editorial que muchos autores de hoy envidiarían. Y los mismos intelectuales muy pronto lo saludaron como el poema nacional. José Tomás Guido, en carta al autor de 16 de noviembre de 1878, lo aclamaba como el símbolo de la nacionalidad argentina por el amor a la independencia y el odio a la opresión de cualquier tipo. Y en menor escala se lo vio al menos como representante de una colectividad importante. Mariano Pelliza, en carta de 27 de marzo de 1883, habla del personaje como «encarnación de la multitud, órgano reproductor del lamento de los gauchos sujetos al bárbaro servicio de fronteras».

Pero las palabras de Guido, útiles como testimonio, eran en ese momento más proféticas que actuales en cuanto a la consideración intelectual del *Martín Fierro*. Por aquellos días los argentinos, dirigidos por gobiernos europeizantes, se pensaban más como miembros del Viejo Continente que americanos y preferían olvidarse de que en algún lugar del país vivían aún gentes como los gauchos. En el siglo XX, por el contrario, al hacer crisis la idea liberal de una Argentina europeizada y al comprobarse que el resultado de la misma había sido precisamente la pérdida de la identidad nacional y la entrega al neocolonialismo inglés, Martín Fierro volvió a brillar como el símbolo de la perdida alma argentina.

Fue Martiniano Leguizamón, en un artículo publicado en *Caras y Caretas* (27 mayo 1905), quien volvió a afirmar tras un lapso de más de treinta años: «*Martín Fierro* resulta así, con sus bellezas y defectos, nuestro poema nacional, no sólo porque pinta con colores no igualados hasta el presente un doloroso periodo a la vida argentina, sino porque en sus toscos octasílabos, henchidos de compasión y de justicia, se condensan las más nobles aspiraciones, los ideales más hondos y generosos hacia el desventurado paria de la tierra que ayudó a libertar la pujanza de su brazo.»

Leopoldo Lugones, en sus famosas conferencias de 1913 en el Teatro Odeón de Buenos Aires, recogidas luego en *El Payador* (1916) dio brillante y definitivo desarrollo a la idea nacionalista del *Martín Fierro*: «No hay nada más nuestro que ese poema y tampoco nada más humano», señalaba uniendo curiosamente algo que suele ser típico de los grandes poemas nacionales, su universalismo. Tras él, una conocida polémica, provocada indirectamente por sus afirmaciones y recogida en las páginas de la revista *Nosotros*, ayudaría a precisar el punto; pero a la vez dividiría a los intelectuales argentinos en dos campos: los partidarios como Ricardo Rojas y los opositores como Calixto Oyuela.

Pero, naturalmente, el carácter nacional de una obra no se puede defender conscientemente o intuir instintivamente si no hay en ella elementos que lo avalen. ¿Cuáles son éstos en el *Martín Fierro*? Leyendo a los escritores que han destacado ese carácter nacional, puede hablarse de tres rasgos básicos: la representatividad histórica, la representatividad costumbrista, la representatividad humana.

La representatividad histórica se asocia a dos hechos fundamentales en la constitución de la patria argentina: la independencia de España trabajosamente forjada por la pujanza del brazo gaucho —caudillos, montoneras, completando la labor inconclusa de San Martín—, y la extensión del territorio hacia el sur en lucha contra los indios, terminada aproximadamente por los días en que aún cantaba sus penas Martín Fierro, protagonista forzado de la misma. Ningún argentino, ni aun los que como Sarmiento proseguían un curso europeísta, podían dejar de ver en Martín Fierro al sucesor de los valientes creadores de la nacionalidad ni de contemplar con indiferencia su hundimiento en la situación denunciada por José Hernández.

La representatividad costumbrista se basa en la minuciosa y exacta reconstrucción de la vida del gaucho y de la lucha en la frontera así como en la evocación emocionada y poética del paisaje pampero. La doma del caballo, las diversiones en la pulpería, la crueldad del indio, el sufrimiento de los cautivos, el abuso de las autoridades civiles y militares, la cárcel, el canto, la belleza de la llanura van surgiendo ante el lector como algo argentino y sólo argentino. Hernández enlazaba por aquí con el ideal que Andrés Bello, en su «Alocución a la poesía» (1823), había considerado como la marca de la originalidad iberoamericana. Tan argentino se llegó a creer el poema que no faltaron ni los que proclamaban en un exceso de nacionalismo e ignorancia que hasta el dialecto gauchesco era una lengua nacional.

Finalmente, la representatividad humana se fundamenta en que Martín Fierro, como sujeto, encarna valores que el argentino admira y considera suyos: la valentía ante el peligro, la fidelidad en la amistad, un cierto sentimentalismo quejumbroso —recuérdese que el tango es argentino—, el fatalismo ante el destino. Pero, sobre todo, una rebelión incontrolada contra la injusticia institucional y un amor ilimitado a la libertad, tan próximos al anarquismo hispano, que le llevan a no aceptar imposiciones, a criticar al gobierno y al ejército, a buscar su camino en soledad. Este amor a la libertad y a la justicia es lo que los argentinos consideran el alma de su pueblo, su espíritu ideal.

Estas son las que podríamos denominar motivaciones conscientes, claramente elaboradas por la crítica. Pero a su lado hay otra, que se

tiende a relegar, a tratar de paso y que, sin embargo, es muy poderosa. Tanto que quizá ella sea la fundamental, la que subyace en la intuición popular, la raíz de las otras. Martín Fierro insiste repetidas veces en el poema en que es el último criollo, esto es, el último argentino de verdad, el heredero de los valores tradicionales, de las antiguas costumbres, del idioma puro. Cualquier lector de la obra recuerda sin duda como ejemplo las muchas veces que Martín Fierro se burla de los gringos por no saber hablar cristiano ni aguantar el duro oficio de resero.

¿Qué representa este criollismo? En primer lugar, un manifiesto racismo hispanizante. Martín Fierro, mestizo cuando menos, un tanto oscuro de color más por la sangre que por el sol, desprecia a los negros y a los indios. A los negros los maltrata de palabra y obra. A los indios los reduce a condición de salvajes brutales e irredimibles, dignos del exterminio al que, en efecto, los sometería el ejército mandado por el general Julio Roca. Y eso que Hernández ya había leído un informe inquietante y hermoso, con una visión algo diferente sobre el tema: la *Excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla. ¿No debería calar hondo este racismo en un pueblo que presume de europeo? Quede aquí apuntado un vidrioso problema.

Pero ese criollismo representa también una reacción contra la política liberal y antiespañola, iniciada por Bernardino Rivadavia y continuada, tras el Gobierno de Rosas, por los autores de la Constitución de 1853. Esa política de progreso industrial y de emigración europea, ¿a dónde llevaba? A la pérdida de la tradición hispana, a la entrega del país a Inglaterra, a dar privilegios a los emigrantes frente a los nativos, perseguidos como el propio Martín Fierro, a ese deseo expresado por más de un insigne escritor de ser franceses o ingleses, de escribir en un idioma culto y no en español.

Las raíces de los pueblos son, sin embargo, más permanentes que las visiones de algunos estadistas, si éstas contradicen a aquéllas. No hay minoría capaz de arrancarlas por más generosos o buenos o prácticos que sean sus propósitos. Y las raíces emergen una y otra vez, rebrotan en formas insospechadas, pero coherentes: Rosas, Yrigoyen, Perón, independentismo nacional, tradiciones hispanas, pueblo irredento. Martín Fierro, criollo inmortal, substrato último de la realidad argentina.

Substrato fundamentalmente hispano, quieran o no ciertas clases argentinas. Hace casi un siglo notaba Unamuno en «El gaucho Martín Fierro» (*Revista Española*, 1894) que nada encontraba tan español como ese poema: hasta la lucha en la frontera iba impulsada por los mismos ideales de la Reconquista contra el moro. Ese españolismo argentino

simbolizado en *Martín Fierro* baña su tradición, su cultura, su identidad. Por eso el castellano se ha impuesto como idioma a pesar de la avalancha emigrante que, estadísticamente, ha convertido en minoría a las gentes de origen peninsular. Por eso, el catolicismo, la integridad de la familia, determinados valores morales, son aún pilares sociales. Olvidarlo ha costado caro, incluso a ciertos líderes populistas. Porque, en la historia de los pueblos, como en la vida de los individuos, parece ser ley que el crecimiento no es otra cosa sino el desarrollo de las raíces primeras.

Y en esto Argentina se parece extraordinariamente a otro país, con el que siempre se quiso comparar, con el que Sarmiento halló innúmeras analogías, los Estados Unidos. Los Estados Unidos guardan celosamente sus raíces fundacionales británicas: el inglés, Shakespeare y la corona son todavía hoy venerados con un celo insospechado. Las demás cosas, los otros grupos, se toleran como algo pintoresco; pero apenas si cuentan en la vivencia nacional. Si Argentina lo hubiera recordado, no habría esperado ayuda norteamericana en su conflicto de las Malvinas.

Pero Martín Fierro, como simpatizantes y enemigos han notado a la saciedad, es un personaje muy negativo: marginado social, asesino, violento. ¿No es absurdo que todo un pueblo se identifique con él? Así lo ha dicho más de un argentino. ¿No habría, pues, modo de pulirlo un poco, de dignificarlo, de despojarlo de sus maldades? Esto es lo que, por los mismos años en que era convertido en héroe nacional, intentó Ricardo Güiraldes en su *Don Segundo Sombra* (1926).

Porque Sombra, en el fondo, no es sino la cara buena de Fierro o Fierro purificado por el tiempo y la historia, transformado en padre y consejero, en modelo de conducta: ya no mata, ya no odia a los ricos, ya su cuchillo no sale cortando. Es un haz de virtudes gauchescas: libre, laborioso, fiel al amigo, estoico. Tan perfecto es que no existe. En el mensaje de Güiraldes, Sombra es ya definitivamente una idea, la idea de la nacionalidad argentina expresada luminosamente en los viejos valores gauchos, justo en el momento en que los gauchos habían dejado de ser.

Pero *Don Segundo Sombra*, en esta manera, no es sino una interpretación más de *Martín Fierro.* Y los argentinos lo han intuido perfectamente. La ley de las afinidades electivas les hace preferir como su símbolo al pobre Martín Fierro, víctima y héroe, con sus maldades y con sus arrepentimientos, quizá porque así pueden ver en él un auténtico hombre, ya que lo humano es la contradicción y la imperfección.

B) IDENTIDAD Y UNIVERSALIDAD

1. LATINOAMÉRICA EN SU PROYECCIÓN UNIVERSAL, A TRAVÉS DE TRES CUENTOS DE CORTÁZAR

Myrna Solotorevsky
Hebrew University of Jerusalem

Un rasgo que estimamos definitorio de la actual cultura latinoamericana es su facultad de trascender límites espaciales y lograr una proyección universal. Ello ha constituido, sin duda, un factor decisivo por lo que respecta al prestigio de que goza en esta época la literatura latinoamericana, manifestación cultural que específicamente consideramos[1].

Nos proponemos en este trabajo ilustrar el fenómeno señalado, mediante el análisis del aspecto mitológico —así como éste es entendido por Iouri Lotman[2]— en tres relatos de Julio Cortázar, cuyo aspecto fabuloso concierne a Latinoamérica. Son ellos: «Segunda vez», «Grafit-

[1] Véase al respecto, por ejemplo, el siguiente comentario de Iván A. Schulman concerniente a la novela hispanoamericana: «El novelista contemporáneo busca universalizar su expresión —y no americanizarla en un sentido restricto—. Su anhelo es aproximarse a las corrientes universales, buscando en ellas un concepto más amplio del criollismo y del americanismo.» «La novela hispanoamericana y la nueva técnica», en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, 1967, p. 19. Señalamos análoga idea en un texto de Carlos Fuentes: «Los latinoamericanos —diría ampliando un acierto de Octavio Paz— son hoy contemporáneos de todos los hombres. Y pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente, ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres del Perú, Argentina o México. Porque, vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje». *La nueva novela hispanoamericana*, Santiago, Edit. Universitaria, 1969, p. 32.

[2] Según Lotman, al aspecto mitológico corresponde la modelización de la totalidad del universo; el aspecto fabuloso se limita a re-producir un episodio cualquiera de la realidad. Véase al respecto: *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.

ti», «Recortes de prensa»[3]. Nuestro interés residirá en el estudio de los procedimientos literarios en virtud de los cuales dichos textos logran un efecto de trascendencia que les permite superar toda referencia ostensiva[4].

«Segunda vez» no ofrece ninguna mención explícita respecto a que el espacio en el cual transcurre la acción es Buenos Aires; pero dicha ciudad es metonímicamente señalada a través de la nominación de subespacios que la constituyen: San Isidro, la calle Maza, Floresta, Constitución, Villa del Parque. El lenguaje opera además como elemento indicial mostrativo del espacio argentino mediante la presencia de expresiones populares [por ejemplo, «sin escombro» (p. 37) = sin alharaca; «patinaba» (p. 37) = fracasaba; «fijas» (p. 38) = pronósticos relativos a las carreras de caballos, y lunfardas] [por ejemplo, «minga» (p. 38)= = no, nada], así como de peculiares antropónimos (por ejemplo, «El negro López», «el flaco Bianchetti»)[5].

Trascendiendo el ámbito de los espacios materiales, es dable distinguir en el texto dos zonas, la correspondiente al *Nosotros* y la correspondiente al *Ellos*. La primera es el sector de los victimarios, quienes tienen dominio cognoscitivo de la realidad; en ella se incluye el narrador homodiegético. A la segunda pertenecen las víctimas, las que se caracterizan por su ausencia de conocimiento; una de ellas es María Elena, el actor protagónico. La relación entre víctimas y victimarios ocurre en dos etapas: «primera vez», «segunda vez»; sólo se encuentra en este último caso Carlos —lo que el relato enfatiza—, cuyo desenlace siniestro es incomprendido por María Elena, pero sabido por el narrador homodiegético y por el lector. A la luz de esto último, el título del cuento aparece claramente impregnado de valor indicial.

El empleo de una sintaxis enmascaradora —recurso frecuente en Cortázar— oculta el tránsito desde el narrador homodiegético a un na-

[3] Citaremos dichos textos según las siguientes ediciones: «Segunda vez», *Alguien que anda por ahí*, México, Hermes, 1977, pp. 37-47; «Grafitti», *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1980, pp. 107-111; «Recortes de prensa», *Queremos tanto a Glenda, ob. cit.*, pp. 55-69. En adelante nos limitaremos a señalar el número de página correspondiente.

[4] Entendemos las «referencias ostensivas» o «situacionales» en el sentido que les otorga Paul Ricoeur al oponerlas a las referencias abiertas de los textos, cuyo conjunto constituye el mundo que la obra desoculta. Véase: Michel Philibert, «Evénement et sens dans le discours *Ricoeur*, Paris, Seghers, 1971.

[5] Hemos consultado al respecto: José Gobello, *Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, Ed. Precursora, 1978, y Lisandro Segovia, *Diccionario de argentinismos*, Buenos Aires, 1911.

rrador heterodiegético, omnisciente, en cuanto a que es capaz de entregarnos la interioridad del actor protagónico («y también como siempre y *sintiéndose tan sonsa* María Elena se puso colorada» (p. 40); así como ciertas actitudes tipificadoras de las víctimas («pero como siempre se quedaron callados de golpe» (p. 40). «Cada uno tenía su tema, como siempre» (p. 40)). El texto diseña un significativo movimiento de retorno, creando un efecto circular, cuando en el desenlace, el narrador heterodiegético cede otra vez su lugar al narrador homodiegético inicial, mediante un despliegue sintáctico análogo al anterior, que nos sitúa otra vez frente a la perspectiva de los victimarios. Parafraseando a Iouri Lotman, hablaríamos de una sintaxis móvil capaz de traspasar la frontera existente entre víctimas y victimarios[6].

El ser la ausencia de conocimiento un rasgo definitorio de las víctimas permite el surgimiento de la ironía dramática, que engendra en el lector un sentimiento de superioridad compasiva. Dicho efecto es suscitado por cada proyecto o alusión futura de los actores que han recibido la convocatoria: «cuando se casara a lo mejor alquilaba un departamento por ese lado, su futuro suegro le había prometido ayudarlo, era un señor con muchas relaciones» (pp. 44 y ss.); «—Yo no sé por qué, pero algo me dice que voy a vivir toda mi vida por Constitución—» (p. 44). La ironía en este último caso se potencia porque, no obstante su desconocimiento, María Elena acierta: vivirá efectivamente toda su vida —que muy pronto acabará— en la zona de Constitución. El «ethos» irónico alcanza una especial repercusión a través del discurso del señor calvo, el que ingenuamente se proyecta hacia la «segunda vez»: «si esto es así la primera vez qué se puede esperar» (p. 41). Son asimismo ironizables los atisbos de verdad que surgen en María Elena, quien, no obstante, no capta en absoluto la realidad de la situación: «a lo mejor había una puerta disimulada por los carteles» (p. 47); «pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacía salir por otro lado» (p. 47). (Entendemos que hay efectivamente una puerta disimulada por los carteles, pero que ello constituye una circunstancia muy desventurada. En contra de lo que presume el personaje, el jueves nada cambiará y sí la harán salir por otro lado.)

Contribuye a la expansión mitológica del texto, la presencia de ciertos paradigmas semánticos, que tenderán a provocar el efecto de lo siniestro y lo absurdo. Son ellos: un paradigma de *intrascendencia* («el

[6] Lotman define al personaje móvil como aquél que logra atravesar la frontera que separa dos sub-espacios.

negro López venía con café» (p. 37); «comentábamos las novedades» (p. 37); «Teníamos tiempo para los cafecitos y los pronósticos del domingo» (p. 38), el cual es válido para los victimarios y compartido por las víctimas en cuanto éstas son ignorantes de lo que acaece; desde la perspectiva del lector la intrascendencia de los victimarios contrasta con la situación que, sin saberlo, viven las víctimas; un paradigma de *calma*, correspondiente a los victimarios, opuesto a la tensión que afecta a las víctimas («fumando despacio» (p. 37); «sin apuro» (p. 37); «dejábamos de trabajar y comentábamos» (p. 37); «procedan tranquilos» (p. 37); «ustedes la van piano piano» (p. 37); «ustedes tranquilos, muchachos» (p. 37); «minga de apuro ni de córranse adelante» (p. 38)). (Como nuevo rasgo irónico del texto, María Elena aparece contagiada con esta calma de los victimarios: «yéndose sin apuro» (p. 39)); un paradigma que señala el carácter *repetitivo* de lo que acaece y que sugestivamente vincula a víctimas y victimarios («todos los días lo mismo» (p. 38); «cada tanto lo repetía» (p. 37); «pero como siempre se quedaron callados» (p. 40); «Cada uno tenía su tema, como siempre» (p. 40); un paradigma de *perfección*, constituido, por cierto, desde la perspectiva de los victimarios y a partir del cual se muestra del modo más explícito la contradicción entre víctimas y victimarios («el jefe había elegido oficinas funcionales» (p. 37); «recibíamos de a uno como corresponde, con todo el tiempo necesario» (p. 37); «todo sincronizado» (p. 38)). La perspectiva de las víctimas originará un paradigma antitético de *imperfección*: «La entrada era angosta» (p. 39); «la chapa en la puerta parecía apenas la de un médico o un dentista, sucia y con un papel pegado en la parte de abajo para tapar algunas de las inscripciones» (p. 39); «Era raro que no hubiese ascensor» (p. 39); «el pasillo tan angosto» (p. 40); un paradigma de *espera*, que suscita el efecto de tensión e inexorabilidad, al enfatizar una actitud distintiva de los victimarios («los esperábamos» (p. 37); «los estábamos esperando» (p. 37); «lo que se dice esperando» (p. 37); «nosotros solamente ahí esperando» (p. 38).

La señalada circularidad del desenlace —que corresponde al diseño de un mundo circular, sin escapatoria— resulta intensificada por la reactualización al final del texto de los paradigmas de *intrascendencia* («el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana» (p. 47); «charlando» (p. 47)), *calma* («fumando despacito» (p. 47)) *espera* («la estaríamos esperando» (p. 47)), creándose así sintagmas muy semejantes a los iniciales.

A la luz de lo expuesto y en especial relación con la significación mitológica, cabe aún distinguir otra dicotomía espacial: espacio de aden-

tro y espacio de afuera. El primero es definitivamente clausurante y sólo aparencialmente se puede pasar de él al espacio de afuera; ello confiere ironía a las expectativas de las víctimas: «unas ganas de llegar a la calle y dejar lo otro atrás» (p. 46); «todo el mundo tenía un aire más joven y más ágil al salir, como un peso que les hubieran quitado de encima, el trámite acabado (...) sentirse realmente del otro lado de la sala de espera y los formularios» (p. 44). El espacio de adentro se configura con los rasgos de una trampa que ha atrapado en sí a víctimas y victimarios, inextricable e inmodificablemente unidos en la realización de su respectivo rol. La imagen de la organización («el jefe» (p. 37); «los cambios de arriba» (p. 37); «los responsables estaban arriba» (p. 37); «pueden proceder nomás» (p. 37)) asegura la eficacia y la persistencia de la realidad configurada.

En este texto, las significaciones correspondientes a la relación víctimas-victimarios surgen y se expanden en virtud de la composición que el lector realiza a partir de elementos implícitos o ausencias que el texto le brinda[7].

A diferencia de lo que ocurre en «Segunda vez», no hay en «Grafitti» ningún topónimo que pueda ubicarnos en un espacio determinado. Con un afán sin duda ocultante, se habla de «la ciudad». Se reitera el lexema «vos», que vale como indicio lingüístico de determinadas zonas geográficas.

La situación configurada en este relato corresponde a una ciudad en la que impera el toque de queda y la prohibición de pegar carteles o escribir en los muros; circulan en ella patrullas urbanas y carros celulares; hay un cuartel central, metáfora del poder.

El procedimiento de ruptura que organiza al relato es la súbita desocultación mediante un «me» enclítico, del narrador homodiegético —enmascarado como heterodiegético a través de casi todo el texto— seis líneas antes de finalizar el cuento. La mujer aludida como «ella» es así repentinamente descubierta como siendo idéntica al «yo», sujeto del enunciado, y todo el relato pasa a corresponder a la visión imaginaria que ella sustenta respecto de su destinatario; opera al respecto co-

[7] Refiriéndose a la comunicación entre texto y lector, Wolfgang Iser señala: «What is said only appears to take on significance as a reference to what is not said; it is the implications an not the statements that give shape and weight to the meaning. But as the unsaid comes to life in the reader's imagination, so the said «expands» to take on greater significance than might have been supposed». Interaction between Text and Reader», *The Reader in the Text*, Princeton, Susan R. Suleiman and Inge Crosman Ed. University Press, 1980, p. 111.

mo un indicio inicial, el verbo «supongo» (p. 107), connotador de incertidumbre. La creación de mundo que en el texto antes estudiado habíamos asumido como «verdadera» —garantizada por la presencia de un narrador heterodiegético— se desdibuja, pero se refuerzan la violencia y el horror.

Se atenúa la imagen de un mundo absurdo, plasmada en «Segunda vez», por cuanto aquí las víctimas —categoría a la que corresponden los dos actores protagónicos— son explícitamente mostradas como transgresoras. Hay, sin embargo, una significativa diferencia entre ambos personajes: ella es una combatiente y sus últimas palabras pueden ser consideradas como una exhortación a seguir la lucha; el «tú», en cambio, aparece configurado desde la perspectiva del «yo» —la única de que disponemos— como un diletante, alguien no comprometido con una causa: «Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad (...). Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores» (p. 107); «él se divertía dominando su miedo» (p. 108). Por cierto que esta distinción no es captada por los victimarios, para quienes ambos factores son simplemente transgresores acreedores de castigo, para cuya administración no se requiere —a diferencia de lo que ocurre en «Segunda vez»— ninguna suerte de enmascaramiento. Esa ausencia de discriminación está en perfecta consonancia con la siguiente afirmación: «Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas» (p. 107).

Así como en «Segunda vez», la tortura (o el aniquilamiento) de las víctimas no es descrita; ella es sí —a diferencia de lo que ocurre en el primer texto— verbalmente sugerida o aludida: «te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central» (p. 110); «la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos» (p. 110). El resultado de la tortura es pictóricamente representado: «una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos» (p. 111). La represión reduce a la protagonista a una condición animalesca, sub-humana; su vida en adelante transcurrirá en un espacio cerrado descrito como «refugio», «hueco», que evoca una madriguera; allí, «en la más completa oscuridad» (p. 111), el personaje desgradado se oculta de su propia mirada y de los otros.

El intertexto constituido sucesivamente por «Segunda vez», «Grafitti», «Recortes de prensa» muestra una progresión en cuanto al grado

de explicitación de la relación víctimas-victimarios; dicha explicitación se hace así máxima en el último relato señalado, el cual asume en ciertos momentos el carácter de documento acusador. Ello es ya revelado por el epígrafe, el cual destaca la índole real del primer recorte de prensa que el relato introducirá; el sintagma que inicia el epígrafe: «Aunque no creo necesario decirlo» (p. 55) refuerza el carácter obvio de la captación de dicho recorte como documento. Mediante un peculiar desfasaje, concerniente a espacio y actores, el texto llega a la presentación escénica del acto de tortura. El elogio que, paradójicamente, este relato hace de la sugerencia en la mostración de la violencia («Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma» (p. 56), nos remite a «Segunda vez» y a «Grafitti».

A diferencia de lo que ocurre en los dos relatos anteriores, el ámbito de primer plano corresponde aquí espacialmente a un sector no latinoamericano —éste era señalado indirectamente en «Segunda vez» e inferible en «Grafitti»—. Los protagonistas son argentinos, quienes se conduelen a distancia —desde París— de lo acaecido en su país de origen; la lejanía suscita ocasionalmente problemas de conciencia, que culminarían en una «auto-tortura» provocada por la no participación: «Y yo estoy aquí a miles de kilómetros» (p. 60); «Nunca estuvimos ni estaremos allí, donde acaso...» (p. 60). La temporalidad imponiéndose, permite la superación de las distancias espaciales y une —en la contemplación de la tortura— París y Buenos Aires: «esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios y nos dejaba cara a cara frente a eso» (p. 58).

Los protagonistas no pertenecen, pues, al ámbito de las víctimas ni de los victimarios, sino a una nueva categoría, que es la de los contempladores, quienes se identifican con las víctimas, y a los que corresponde una toma de conciencia y un rol condenatorio: Noemí destaca que lo señalado en el primer recorte «Pasó hace tres años como pudo pasar anoche o como puede estar pasando en este mismo momento en Buenos Aires o en Montevideo» (pp. 56 y ss.). Ambos actores cumplen su misión de protesta a través de su actividad fundamental (escritura, escultura), y de su participación en determinados acontecimientos colectivos.

El escultor capta en su lectura del primer recorte la terrible paradoja inherente al acto de fusilar en la noche de Navidad (nacimiento de Jesús, amor universal). Desarrolla a partir de ello el motivo de la «crueldad humanitaria», evocando el modelo de Auschwitz («repartían caramelos a los niños antes de hacerlos entrar en las cámaras de gas»

(p. 58)). Por lo que respecta a los acontecimientos descritos en el primer recorte, cumplen el rol de victimarios, el Ejército, la policía, las fuerzas represivas, a los que Noemí alude como «ellos» (p. 59), poniéndose así énfasis en su impersonalidad[8] e invirtiendo el uso de que dicho pronombre hace el primer relato.

A partir del primer recorte, advertimos que un error que se intentaba profundamente evitar en el mundo represivo configurado en «Segunda vez» («lo único que les pido es que no se me vayan a equivocar de sujeto» (p. 37), sí acaece en la realidad que el periódico presenta, la que se tiñe de este modo de absurdidad. «Una semana después del secuestro, se le comunica a su madre, que hizo las gestiones legales pertinentes, que lo lamentaban, que había sido un error. Sus cuerpos no han sido restituidos a sus familiares» (p. 61).

La presentación escénica de la tortura requerirá de la violación de una frontera, aquella que separa el ámbito natural del sobrenatural. En esta segunda metadiégesis, el padre y la madre cumplen recíprocamente el rol de victimario y víctima, lo que exacerba el efecto de deshumanización. Dicha categoría es también realzada al ser la niña caracterizada como «una manchita blanquecina» (p. 62) y afirmarse de ella que «hubiera podido ser un perro o un cajón de basura abandonado a la entrada de la casa» (p. 62). El padre es asimismo mostrado como «una mancha confusa» (p. 65), «un trapo arrugado» (p. 65). Para una mayor potenciación, junto a la presentación de la tortura se introduce el tópico de lo inefable: «cada nueva variante jamás descrita pero ahí, como nosotras jamás descritas» (p. 66).

La protagonista —narradora homodiegética— solidaria con las víctimas, pasa a cumplir, unificándose con la mujer, el rol de victimaria y torturadora: «un solo par de ojos desdoblados y cuatro manos arrancando y rompiendo y desnudando» (p. 65); «cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado también yo, cómo aceptar que también yo ahí del otro lado de manos cortadas y de fosas comunes, también del otro lado de las muchachas torturadas y fusiladas esa misma noche de Navidad» (p. 66).

La distensión temporal de «Segunda vez» se revela aquí en todo su sadismo: el victimario «llevaba lentamente el cigarrillo a la boca, dejaba salir poco a poco el humo por la nariz mientras la brasa del cigarrillo bajaba a apoyarse en un seno de la mamá, permanecía el tiempo

[8] Respecto de la impersonalidad de la tercera persona, véase Emile Benveniste, *Problèmes de Lingüistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966, I, cap. XVIII.

que duraban los alaridos sofocados por la toalla» (p. 64); «Antes de comprender, de aceptar ser parte de eso, hubo tiempo para que el papá retirara el cigarrillo y se lo llevara nuevamente a la boca, tiempo de avivar la brasa y saborear el excelente tabaco francés, tiempo para que yo viera el cuerpo quemado» (p. 64). Asimismo es desenmascarado —mediante la mostración de su brutalidad sádica— el supuesto humanitarismo exhibido en «Segunda vez»: «volvía a apoyarse la brasa con una escogida delicadeza, buscando un espacio de la piel sin cicatrices» (p. 64); el mismo efecto es suscitado por la mención de las mujeres de la tribu «exquisitamente refinadas» (p. 66) en cada variante de tortura.

El texto diseña así en su aspecto mitológico, un mundo deshumanizado en el que —anulada la frontera entre víctimas y victimarios— dichos roles aparecen como intercambiables. La niña —personaje degradado y asustante, es la representación simbólica de los efectos de la deshumanización; sugestivamente, ella cumple el rol de iniciadora, permitiendo la transformación de la protagonista en victimaria. La tortura —definida como «forma última en que la violencia se cumple» (p. 56) es asumida como rasgo necesario de una realidad en la que el hombre es concebido como «lobos de hombre» (p. 55).

Los tres relatos considerados han configurado una faceta de la actual realidad latinoamericana, captable mediante las denominaciones «violencia-tortura». Nuestro análisis ha pretendido señalar la intención de cada texto, tendiente a trascender, en la mostración, un ámbito de primer plano y adquirir una proyección universal.

Por lo que respecta a los espacios materiales, han sido relevantes en la plasmación del significado mitológico, el empleo de la sugerencia y la elipsis —respectivamente, en «Segunda vez» y «Grafitti»— así como la presentación de dos espacios materiales distantes, Argentina y Francia, en «Recortes de prensa»; en cada uno de ellos acaecerán la violencia y la tortura, si bien diseñadas en ámbitos distintos: colectivo en el primer caso y privado en el segundo.

El mundo aparece dividido en dos clases en «Segunda vez» y «Grafitti»: víctimas y victimarios. La relación impersonal que se da entre ambas, es señalada mediante el empleo del pronombre «ellos», empleado por los victimarios para referirse a las víctimas o inversamente. La inocencia de las víctimas en «Segunda vez» —suscitadora del sentimiento del absurdo y de la ironía dramática— contrasta con la toma de conciencia de su rol por parte de la protagonista de «Grafitti». La desocultación de la absurdidad como rasgo de la existencia es, además, lograda en «Segunda vez» por la presencia de determinados paradigmas; uno de ellos, el paradigma de *calma* y aspectos correspondientes al para-

digma de *perfección* resultan desenmascarados en cuanto a su verdadero carácter siniestro, a partir de la lectura de «Recortes de prensa». En este último texto se añade a las dos clases ya señaladas, la de los contempladores, quienes aportan una perspectiva distanciada y condenatoria de la violencia y la tortura.

Iouri Lotman ha destacado que la función mitologizante del texto narrativo contemporáneo está confiada al final de la obra. Especialmente significativos resultan, en efecto, los desenlaces de nuestros tres textos. La circularidad de «Segunda vez» crea la impresión de una realidad carente de escapatoria, El final de «Grafitti» configura simbólicamente la culminación de la deshumanización (animalización de lo humano); en «Recortes de prensa» el deselance es la confirmación de lo sobrenatural, instancia que ha posibilitado la mostración mitológica de un mundo en el que todo ser humano —aun aquél que abomina de la violencia— puede transformarse en victimario y torturador.

Los dos primeros textos analizados actualizan diegéticamente el tópico de lo indescriptible —señalado pero no totalmente cumplido en «Recortes de prensa»— al limitarse a aludir o sugerir la tortura, la cual aparece así sobrepasando toda posibilidad comunicativa del lenguaje. Llama la atención el que la introducción de lo fantástico haya sido requerida en el tercer texto, para que una presentación de la tortura —presentación nunca total— pueda acaecer.

La índole del tema configurado en los tres relatos y la plasmación del mismo, nos alejan de todo confinamiento regionalista y nos sentimos contempladores de instancias defectuosas de la realidad contemporánea o —más desesperanzadamente— de la realidad humana.

2. IDENTIDAD E IDENTIFICACIÓN EN LOS ÚLTIMOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

LOS TIPOS DE NARRACIÓN EN *LAS BABAS DEL DIABLO* Y *APOCALIPSIS DE SOLENTINAME*

Raúl Silva-Cáceres
Université de Paris IV

Es cierto que la presencia predominante de verdaderos mecanismos de lo enigmático, en las primeras narraciones breves de Julio Cortázar, se prolonga con variantes perfectamente identificables a lo largo de toda su obra, de manera que el discurso literario, constituido en general, a partir de narradores interiorizados[1], aparece siempre configurando un universo extraño e inquietante, fluido, inestable, transicional, entre formas remitidas a una cultura polivalente, aparentemente desprovista de raíces históricas, y otras, las más, dependientes del extrañamiento y el juego como formadores transitorios de destino humano.

Pero también es cierto, como lo ha señalado la crítica[2], que del encerramiento que señalan sus cuentos iniciales hay una evolución progresiva hasta una apertura en la comunicación, la cual culminará a fines de los años 70 en algo más que la nueva función binaria que el autor otorga a la oposición Buenos Aires-París en el *Libro de Manuel*, la cual ya era bastante diferente de la de *Rayuela*. Es el caso de sus volúmenes de relatos a contar de *Octaedro* (1974): o sea, *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983). Es en estos últimos volúmenes donde el signo de comunicación de lo binario, es decir, *el pasaje* entre dos extremos, adquiere una dimensión nueva:

[1] *Vid.* el artículo de J. Alazarki, «Les voix de narration dans les contes brefs». París, *L'Arc*, núm. 80, 1981, pp. 40-47.

[2] Vid. Jean Andreu, «Distanciation et engagement», Paris, *L'Arc*, núm. 80, 1981, pp. 24-31.

si bien los problemas de la identidad siguen ligados a un cuestionamiento crítico sobre la cultura, éste comienza a abrirse paso hacia una realidad latinoamericana presente y angustiosa, en la cual la indeterminación óntica inicial, el temblor analógico por las «figuras», sólo podrá completarse con la mano visible de la solidaridad, uno más de entre los elementos de ese perpetuo pasar entre extremos en busca del centro del mandala, del *omphalos*, en busca de un orden desalienado a partir del caos, de la exclusión o de la ausencia. La crítica sociológica ha entendido poco el papel del cosmopolitismo cultural en Cortázar; sólo se ha pretendido ligarlo con los problemas de la difícil identidad cultural en una sociedad *post aluvional* como la argentina, más que con el verdadero proyecto estético de Cortázar que ha sido concebido como inseparable de su crítica. Lo sabemos: toda escritura en el sentido de la modernidad implica, además de la autoconciencia reflexiva y el deseo de desmitificación típico de los movimientos de vanguardia, una apelación hacia lo universal y una necesidad expresa por asumir los mecanismos productores de sentido. Es también desde este doble juego de destrucción-construcción, de pirueta al borde de un abismo, que se juega la partida de la desalienación y de la identidad cortazarianas. El propio narrador de *Rayuela* decía en una frase célebre que parecería salida de las alegorías teóricas de una Julia Kristeva: «escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo.» Necesidad de unir en el espacio y en el tiempo a través de una voluntad estilística, los puntos contradictorios y lejanos que pueden devolvernos a la unicidad del ser en la cultura y en el tiempo contemporáneos. Lo que verdaderamente importa en este juego es que «la verdad no se encuentra en ninguno de los puntos, como afirmara Angel Rama, en ninguno de los extremos, ni siquiera en la geometría que los une, sino en el movimiento de las fuerzas en acción»[3], en el recorrido incierto y en su escritura temblorosa.

Es a partir de estas consideraciones que proponemos un análisis comparativo entre dos cuentos separados por casi veinte años de distancia y a los cuales aparentemente nada une, pero que, como veremos, muestran similitud en la utilización de motivos y funciones narrativos: se trata de «Las babas del diablo» y de «Apocalipsis de Solentiname»[4].

[3] *Vid.* Angel Rama, «Julio Cortázar inventeur du futur», Paris, *L'Arc*, núm. 80, 1981, pp. 8-16.

[4] «Las babas del diablo» fue incluido en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1959, y «Apocalipsis de Solentiname» pertenece a *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977. Las citas del primero, según el vol. *Relatos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970, 647 pp.

1. Nivel de organización de las funciones narrativas

Entendemos por éste el conjunto de relaciones que se articulan al interior del texto, ya sea en relación con los personajes, el tiempo, el espacio o la estructura y que van a determinar el tipo de narración[5].

En este sentido, podemos observar en el primero de los cuentos propuestos para el análisis, «Las babas del diablo», que la organización de las funciones narrativas se hace a través de un narrador considerablemente más vacilante y fluctuante que en el cuento de 1977. La historia de Roberto Michel, el traductor y fotógrafo franco-chileno quien va a descubrir casualmente la escena de seducción (y eventual violación) de un niño en L'Isle St. Louis, en París, es presentada a través de una narración autobiográfica que se alterna con una narración interiorizada en tercera persona, lo cual no hace sino proyectar una enorme inestabilidad semántica sobre el conjunto de la narración: no es casual que el párrafo inicial aluda precisamente a la dificultad que tiene el narrador para asumir la *narración homodiegética* que él mismo propone, es decir, aquella en la cual se asume la doble función de emisor del discurso y de actante[6].

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos... (p. 520), etc.

Obsérvese, en cambio, que el narrador autobiográfico de «Apocalipsis de Solentiname» no sólo no tiene dificultad alguna para asumir esta narración homodiegética, sino que la lleva hasta un límite poco común en el relato breve cortazariano: el yo apenas cubre la persona biográfica y física del propio Cortázar que se nos muestra con todos sus rasgos, incluyendo el fuerte *pathos* que proyecta luego de su encuentro con los escritores costarricenses y nicaragüenses y, en especial, con el poeta Ernesto Cardenal. La vacilación y la inestabilidad quedan fuera de la zona de acción del narrador-actante y se proyectan, en cambio,

[5] *Vid.* Roman Jakobson, *Essais de lingüistique générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963, pp. 218 y ss. Sobre todo en lo referente a la relación entre el narrador y la función respectiva.

[6] Al respecto, véase: Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, pp. 252 y ss. Tanto la clasificación de Jakobson como la de Genette aluden a la pérdida de la omnisciencia narrativa y a la alteración e imprecisión de las funciones nominales y verbales, como consecuencia de aquélla.

sobre la crítica literaria, a través de la ficción de una entrevista de prensa en San José. Obsérvese también que en ésta el narrador evoca precisamente el cuento «Las babas del diablo», en virtud de las distorsiones o cambios que sufrió en la versión cinematográfica de Antonioni, *Blow, Up* con lo cual crea una equidistancia no sólo frente a la crítica repetitiva según él, sino frente a aquel relato y luego a éste, que está escribiendo veinte años más tarde.

En efecto, todo nos lleva a pensar en la existencia de funciones narrativas paralelas: en ambos casos hay una dualidad de lenguajes, que no es ajena a la dificultad de narrar o de entender. Como si la narración de palabras sólo pudiera completarse con la mostración de fotografías, las cuales encierran un tipo de realidad que no es fácilmente perceptible a través del puro discurso literario. Es más, las fotografías en ambos cuentos actúan como reveladores de una realidad secreta, profunda, que termina por hacer vacilar el significado del sistema expresivo «normal», hasta lograr modificarlo. Otro elemento importante en la comparación de funciones es que la variación del significado en ambos cuentos se realiza a través de la *animación de una fotografía*, es decir, como una compensación a la visión insuficiente de la narración homodiegética principal. Esta animación nos permitirá percibir una historia diferente a través del acto de intervención y animación de las fotos. Del mismo modo podríamos afirmar otro elemento común en cuanto a que ambos textos contienen su propia crítica. Si esto aparece difuso en «Apocalipsis...», o por lo menos relativamente ambiguo con la entrevista de prensa que es simultáneamente una reflexión sobre la crítica y una reflexión sobre el cuento anterior, es a la inversa muy claro en el cuento de 1959: *Y después del sí, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empieza a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta...* (p. 522).

Lo dicho se expresa en el esquema de la página siguiente.

La función narrativa homodiegética principal, por otra parte, abre el camino a la comprensión de una realidad profunda que tiene su correspondencia con la segunda realidad tal como la entendían los surrealistas, lo que implica un nivel de reactivación y de participación (aunque sea pasiva) más elevada en «Apocalipsis...» que en el cuento de 1959, en el cual «la pasividad» es uno de los centros emisores de la ya citada función homodiegética:

> Pienso que aquella mañana no miré ni una vez al cielo, porque tan pronto presentía lo que pasaba con el chico y la mujer, no pude más que esperarlos y mirar y... (p. 527).

Cuadro 1

Las babas del diablo	*a)* Modo expresivo principal. *b)* Modo expresivo derivado.	*c)* Narración homodiegética (toma y ampliación de fotografías).	*d)* Cuestionamiento del significado principal. «... Nunca se sabrá cómo contar esto...»
Apocalipsis de Solentiname	*a)* Modo expresivo principal. *b)* Modo expresivo derivado.	*c)* Narración homodiegética (toma, proyección y animación de fotografías).	*d)* Cuestionamiento del significado principal. «... me preguntaron si yo escribía así...» (Entrevista de prensa).
Las babas del diablo	*e)* La narración homodiegética contiene su propia crítica.	*f)* Modificación del campo semántico.	
Apocalipsis de Solentiname	*e)* La narración homodiegética contiene su propia crítica.	*f)* Modificación del campo semántico.	

Como veremos a continuación esta pasividad dará paso a una conciencia cada vez más solidaria frente a ciertas situaciones concretas del continente y tenderá a producir una transformación del lector a través de la transformación de las instancias discursivas.

2. Nivel de las funciones de los actantes

En primera instancia nos llama la atención en este segundo nivel de análisis la similitud exterior de las funciones que asumen los actantes. Tanto en el cuento de 1959 como en el de 1977 nos encontramos con un tipo similar: en «Las babas...» se trata de un narrador-traductor (lleva tres semanas traduciendo un tratado que versa muy irónicamente sobre *recusaciones* y *recursos*[7]). Este actante es al mismo tiempo un fotógrafo de fin de semana. En «Apocalipsis...» se trata de un narrador-escritor, que a su vez, gracias a un viaje a Nicaragua y su visita al monasterio de Solentiname, se transformará en fotógrafo de vacaciones. En ambos casos esa experiencia será una instancia productora de discurso, en la cual el contenido de mundo se verá afectado al final.

Un elemento fundamental en la comparación de ambos textos es la presencia de la máquina fotográfica, una *Cóntax*, en el primero, y una *Polaroid* más una máquina no identificada, en el segundo. En este caso nos interesa la cámara como centro simbólico y secreto, que al abrir o revelar su interior actúa como un detonador de la metamorfosis de la sombra y de la luz en el sentido en que lo practicaban los surrealistas, para los cuales el amor por la *cámara oscura* (Man Ray, Ernest, Ubac y otros) era más bien una etapa transitoria hacia la revelación de una suprarrealidad significante[8]. En otras palabras la cámara puede ser entendida también como una metáfora del subconsciente, ese laboratorio interno en donde se revelan las verdades profundas por encima de las aparienciales y cuya operatividad siempre afecta la estabilidad y certidumbre del conocimiento discursivo. Es gracias a estos aparatos y a su trasposición simbólica que llegaremos a ver el intento de seducción y violación de un niño a causa de la maquinación siniestra de los adul-

[7] Véase J. Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, p. 712. El primero vendría a ser «poner tacha legítima a un juez, oficial o perito», y el segundo, «el reclamo contra las resoluciones desfavorables». Nótese el sentido irónico con que Cortázar los usa, lo cual los acerca al sintagma referente a la foto de Napoleón a caballo, en cuanto a su funcionamiento paratáctico.

[8] *Vid. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 330.

tos y, por el otro, los asesinatos y masacres de oponentes a ciertos regímenes del continente latinoamericano.

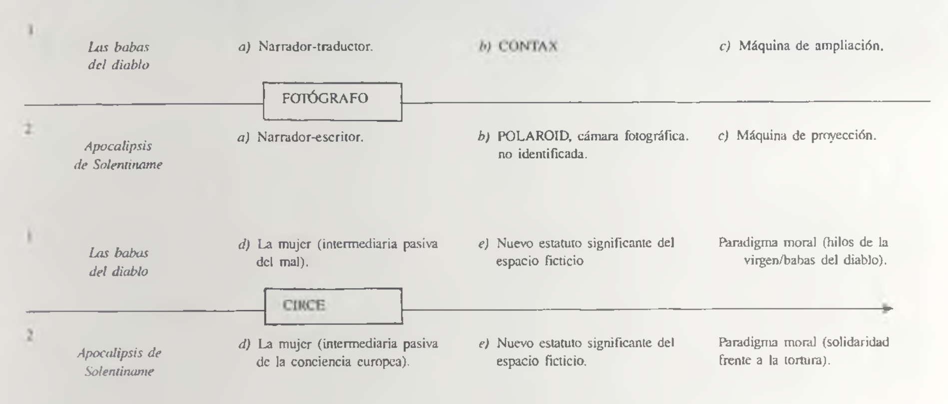
En este proceso intervendrá otro actante que aunque desempeñando funciones diferentes, es también identificable con rasgos similares a lo largo de la producción cortazariana: Digamos para comenzar que vemos en la mujer rubia con ojos sombríos y abrigo de piel en «Las babas del diablo», a Circe, ese ente mítico que fascina a Cortázar y que es presentada como la intermediaria *más o menos* pasiva del mal, según sea la reveladora o portadora de fuerzas demoníacas o abisales, o de los fantasmas del encerramiento y de la degradación. En este esquema, el horror e incompatibilidad frente al hombre, que terminó por producir la metamorfosis y la animalización de la Delia del cuento *Circe* en Bestiario[9], se va a transformar en la impermeabilidad de visión, en la inocencia perversa de no poder compartir una experiencia de solidaridad frente a la tortura. En efecto, en Claudine, el personaje femenino de «Apocalipsis de Solentiname», el mal es símbolo de la impermeabilidad de visión y pasividad de la conciencia europea frente a la situación concreta latinoamericana, mientras en el actante masculino, esta experiencia mediatizada por la visión interior de las fotografías, está en relación con un viaje efectivamente realizado, cuyo verdadero significado sólo se da indirectamente a través del funcionamiento irónico de una cámara fotográfica. Así, «el cuadradito celeste de la nada», como designa el narrador homodiegético a la foto Polaroid, habrá de irse llenando de rostros amigos, seres extraños, metamorfosis y fragmentos hasta mostrar lo efectivamente registrado; ésta ofrece como alternativa irónica «la foto de Napoleón a caballo», que el narrador imagina como alternativa superficial de transformación y que en el fondo es la única posibilidad de visión de Claudine, una visión presidida curiosamente por la referencia cultural y no por la que será decisiva: que de las diapositivas de los cuadros «naivistas» de Solentiname, salga la tortura, la represión policial y la muerte.

Un segundo esquema permite situar el nivel actancial en términos tal vez más claros (véase, en la página siguiente).

El cosmopolitismo cultural de Cortázar, propio de los sistemas literarios predominantes en el Río de la Plata, es el camino que le permite crear esa distancia necesaria para constituir el peligroso y evasivo es-

[9] Los personajes-paradigmas abundan en la obra de Cortázar y no son sólo femeninos. El caso del paradigma mítico de Circe que hemos visto en los cuentos estudiados aquí, puede completarse con ciertas encarnaciones masculinas metafóricas del mal, tal como sucede con el Laurent de «El otro cielo».

Cuadro 2


1
Las babas del diablo
a) Narrador-traductor.
b) CONTAX
c) Máquina de ampliación.
FOTÓGRAFO
2
Apocalipsis de Solentiname
a) Narrador-escritor.
b) POLAROID, cámara fotográfica. no identificada.
c) Máquina de proyección.
1
Las babas del diablo
d) La mujer (intermediaria pasiva del mal).
e) Nuevo estatuto significante del espacio ficticio
Paradigma moral (hilos de la virgen/babas del diablo).
CIRCE
2
Apocalipsis de Solentiname
d) La mujer (intermediaria pasiva de la conciencia europea).
e) Nuevo estatuto significante del espacio ficticio.
Paradigma moral (solidaridad frente a la tortura).

pacio no alienado, el transitorio mundo no referencial, la pirueta abisal, el tablón que se cimbra por sobre el profundo precipicio de la costumbre. En el instante infinitamente corto de la composición de una figura, o mejor, en la energía que se emplea para ello, brilla la identidad que es la de un mundo que incluye su crítica y que no puede por lo tanto sino ser fugaz para ser auténtico. Así, toda la obra de Cortázar puede ser leída como la descripción de una mirada alienada (incluyendo en ello «Las babas del diablo» y «Apocalipsis de Solentiname») y de la escritura que hará posible la desalienación. Nunca podremos tender la cama del mismo modo ni revelar el interior simbólico y secreto de una máquina fotográfica impunemente: por encima de la pasividad y de la mediatización, por encima del terror a la alteridad amenazante, está esperando un niño que necesita ser salvado u hombres torturados y vejados que necesitan ser narrados para no morir del todo. Y Cortázar así como asumió la distancia de París a Buenos Aires como el supremo anagrama de un viaje perpetuo, en algún momento de su vida pudo asumir la distancia París-América Latina como anagrama de la solidaridad. Y esa distancia separada por veinte años de escritura es la distancia que va de la identidad en la cultura a la identificación con la dolorosa historia concreta de todos los días.

3. IDENTIDAD Y SURREALIDAD EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE CARPENTIER

Lisandro Otero
Cuba

Al final del prólogo que escribió para la primera edición de su novela *El Reino de este mundo*, Alejo Carpentier se preguntaba: «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?» En esta introducción, escrita en 1949, Carpentier esbozaba su teoría de lo real maravilloso, surgida durante su estancia en Haití, en 1943, donde vivió dentro de la atmósfera creada por Henri Cristophe, monarca «mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas». En Haití, Carpentier, «a cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías». Y más adelante: «América está muy distante de haber agotado su caudal de mitologías».

Cuando en marzo de 1928 Alejo Carpentier, impresionando a Robert Desnos para escapar de la vigilancia machadista, saltó al barco que lo alejó de Cuba por once años, un golpe de dados abrió un periplo de Ulises y un largo viaje hacia un maravilloso redescubrimiento de América.

El mundo que dejaba atrás era el de una tiranía represiva, pero también dejaba tropismos, fisuras, alboradas. Se aspiraba a renovar la estética de la época y había que ajustar una puesta al día de una isla demasiado provinciana y apartada de la ebullición intelectual de su tiempo. El Grupo Minorista, que se echó sobre sus hombros esa tarea, trajo a los hervores del trópico la apreciación de Stravinsky y de Picasso y también puso en el mapa cultural a la Revolución de Octubre. Si había algunos que, como ha dicho Roa, eran coprófagos a granel meditando sobre *lo esencial castellano*, hubo otros que proclamaron la necesidad de transformar a la sociedad y politizar al intelectual. Los

apartamientos exquisitos y las levitaciones herméticas eran desafiados por aquella sacudida sísmica que tenía sus epicentros en Moscú y en París.

Carpentier había sido uno de los fundadores de la revista de Avance que, en 1927, agrupó en La Habana a los intelectuales jóvenes que estaban por una puesta al día de la cultura nacional cubana. El propio Carpentier ha afirmado que aquellas «ideas nuevas» incluían el cubismo en pintura, la poesía de vanguardia, las modernas tendencias musicales, pero se ignoraba el surrealismo en el instante de su plenitud. La preocupación esencial consistía en «plasmar lo nacional». Aquella verdadera toma de conciencia se logró gracias a una introspección sobre las fuentes, a una inmersión en un proceso de causalidad que los llevó a la identificación de los factores generadores de la nacionalidad y por lo tanto de la cultura cubana.

Otro de los fundadores, Martín Casanovas, explicó así sus propósitos: «Debe inscribirse en el activo de revista de Avance el sentido universal y muy particularmente americano y americanista —latinoamericanista— en que se inspiró y pugnó por fortalecer. Desplegó un esfuerzo, constante y tesonero, por sacar a Cuba de su insularidad... Culturalmente, no había sido aún liquidada la colonia...» Si Cuba quería dejar de ser una colonia cultural, esto implicaba necesariamente la adquisición y la afirmación de una posición básicamente cubana[1].

Alejo Carpentier se incorporó a este empeño editorial que ha sido muy bien descrito por Casanovas como el que: «... procedió a la revalorización que contribuyó en gran medida a sanear la producción literaria de aquellos años, provocando una estimulante reacción. Acabó, almacenándolos, con algunos mitos y falsos ídolos, con muchos topicos y lugares comunes: fungió como un poderoso antídoto al patrioterismo tribunicio y la ampulosidad retórica, a la pirotecnia del vocablo y del adjetivo, reminiscencias del modernismo y la grandilocuencia colonial, y con la verbosidad americanista histórico-geográfica. Ensanchó el horizonte, aportando nuevas inquietudes y nuevas ideas, imponiendo un lenguaje más sobrio y musculado... las imágenes hicieron a un lado la gratitud y el artificio, porque había que decir algo»[2].

En *La Afirmación Minorista*, manifiesto del grupo, se anunciaba entre sus propósitos la revisión de valores, la vigencia del arte nuevo y

[1] Martín Casanovas, *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana, Órbita, Uneac, 1965, p. 14.
[2] *Ibíd.*, p. 22.

del arte vernáculo, la vulgarización científica, la reforma de la enseñanza y la unión latinoamericana. Se pronunciaba en contra del imperialismo yanqui, las dictaduras unipersonales y los desafueros de la seudodemocracia. También existió un interés por el folklore negro y su expresión en lo artístico como lo evidencia la obra etnográfica de Fernando Ortiz, la primera poesía de Nicolás Guillén, la obra creciente de Ramón Guirao, de José Z. Tallet, Marcelino Arozarena, Emilio Ballagas y del propio Alejo Carpentier, quien en su poema *Liturgia*, dedicado a Alejandro García Caturla, deja su huella en la poemática afroide.

Carpentier diría después: «Había en ello un afán de recuperación de tradiciones despreciadas por toda esa burguesía. Interesarse por lo negro en aquellos años equivalía a adoptar una actitud inconformista y por lo tanto, revolucionaria»[3].

El París que encontró Alejo Carpentier estaba culturalmente dominado por el surrealismo que había quedado fundado oficialmente en 1924 con el primer manifiesto proclamado por el grupo. Ya en 1916, desde el Cabaret Voltaire de Zurich, Tristán Tzara había lanzado el *dadá* proclamando: «Todo lo que se ve es falso.» El movimiento surgía violentamente, negando las bases estéticas existentes y reemplazando la lógica por la irracionalidad. Nacía el anti-arte. Del *dadá* surgió el Surrealismo con mayor ambición pues pretendía contener una concepción del mundo y un estilo de vida. La irrealidad, el culto al subconsciente, a la imaginación, al arte primitivo, a la expresión automática, a los poderes oníricos, eran los temas dominantes. Que Alejo Carpentier recibió las influencias de las principales tendencias estéticas de aquella época es demostrable en su obra. También es cierto que pronto advirtió que no iba a añadir nada al movimiento surrealista. «Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano.»[4] Desnos le había presentado a Breton y conoció en la redacción de *La Revolution Surrealiste* a Aragón, Tzara, Eduard, Sadoul, Peret. Carpentier llegó a escribir relatos surrealistas en francés, como él mismo ha confesado. «... el surrealismo sí significó mucho para mí —ha dicho Carpentier—. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido...»[5]. Más tarde Carpentier orquestará su teoría de lo real maravilloso como intento de develar la fantasía y el absurdo que subya-

[3] *Valoración Múltiple de Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 52.
[4] *Ibid.*, p. 63.
[5] *Ibid.*, p. 63.

cen en lo cotidiano; de hallar lo que existe de maravilloso dentro de lo real. Toda esta teoría tiene fuertes deudas con el surrealismo.

En los años siguientes se produce el encuentro de Carpentier con lo que será su método definitivo, su objeto estético. Nos permitimos citar en toda su extensión esa confesión extraída de su entrevista con César Leante: «Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Sentía ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo XVIII. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente. He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera. Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más; lo que llamo los contextos: contexto telúrico y contexto épico-político: el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana»[6].

De todos los ensayos, artículos y entrevistas de Carpentier, es en éste donde más claramente el escritor define sus elementos de trabajo. Porque el surrealismo es el instrumento que le posibilita el desentrañar los albores de lo americano y situarlo en un contexto del Caribe. Y es el tema americano el que vertebra toda su obra. También está endeudada con el surrealismo su teoría de lo *real maravilloso*, ese intento de develar la fantasía y el absurdo que subyacen en lo cotidiano, de mostrar la magia que late en la aparente rutina, de hallar lo que de maravilloso existe en lo real.

Carpentier rechaza las fórmulas, la fabricación en serie de maravillas, los «códigos de lo fantástico», la burocratización de lo imaginativo. En su prólogo a *El Reino de este mundo* da su definición: «Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación

[6] César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», La Habana, *Revista Cuba*, núm. 24, 1964.

privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite."»

La intención de los surrealistas era lograr la liberación del hombre de las compulsiones civilizadas, del utilitarismo y la modorra adonde es conducido por la organización social. Para lograrlo había que cerrarle el camino a la razón y encontrar el vigor original de cada ser, hallar las energías desconocidas del hombre, emancipar el espíritu sometiéndolo a una anarquía que le entregara su fuerza vital, su auténtica individualidad[7].

El surrealismo contenía otros propósitos. Según Marcel Raymond: «Lo propio de los surrealistas es haberse querido ver como reyes de un reino nocturno, iluminado por extrañas auroras boreales, por fosforescencias, por fantasmas que emanaban de lo insondable. Una profunda nostalgia residía en ellos y un pesar desesperado de no poder, cada vez más, remontar hasta la fuente en que los posibles coexisten sin excluirse, hasta el caos anterior a toda determinación, al hogar central anónimo e infinito...»[8].

Tratando de remontarse a la fuente Carpentier escribe en esos años una novela de tema negro: *Ecué-Yamba-O*. Carpentier considera poco logrado ese libro y ha declarado que sólo salvaría de él los capítulos del «rompimiento ñáñigo» o iniciación abakuá. Ese caos anterior a toda determinación, ese hogar central anónimo e infinito donde se revuelven y confunden todas las esencias y donde «los posibles coexisten sin excluirse» puede ser la selva amazónica con la magia de su fauna y su vegetación, o las leyendas en torno a palacios derruidos de dictadores o el Imperio del Mali, que cobrando una mística resonancia sería el fundamento de los rituales y hechicerías que encantan a una naturaleza primaria y virginal. Con estos elementos a mano quién tiene necesidad de buscar lo maravilloso —tal diría Carpentier—: «a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo»[9].

Otro de los métodos del surrealismo es lo que pudiéramos llamar el arte de las correspondencias: hallar lo que de general hay en lo particular, subrayar lo universal en lo nacional, establecer vínculos entre los denominadores comunes. Para evadir el folklore y acercarse a la

[7] Ives Duplessis, *Le Surrealisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
[8] Marcel Raymond, *De Baudelaire au surrealisme*, Paris, Ed. José Corti, 1952, p. 292.
[9] Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, La Habana, Ed. Bolsilibros Unión, 1964.

esencia de lo nacional hay que internacionalizarse y poner en evidencia lo fundamental y profundamente nacional. Carpentier lo ha expresado así: «Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por vía del contraste y las diferencias.» [10]

Por otra parte una apreciación de diferente índole sitúa los valores del orden y la razón como enajenantes y opuestos al mundo mágico y primitivo de Carpentier. Bernardo Subercasseaux en un lúcido ensayo señala esta característica y la ejemplifica con un gesto de Ti Noel: sentarse sobre tres tomos de una enciclopedia para comer caña. Subercasseaux aclara: «No se trata de un rechazo del saber y la razón, intrínsecamente considerados: no, se los rechaza en tanto contribuyen a minar la cultura autóctona o "incivilizada", base de la futura liberación.» [11] Es el aborigen que ve con desconfianza la importación de entendimientos porque sabe que en aquellos manerismos se va a debilitar su raza. Volvemos a los cánones del surrealismo: la inmersión en el vigor original apartará al hombre de los convencionalismos y lo hará libre.

Según Subercasseaux, Carpentier «opone a la opción civilizada el saber "profundo", la magia y los poderes licantrópicos de Mackandal el redentor de las raíces africanas en las Antillas. Frente a las costumbres de "rigodón" Ti Noel rememora y postula el pasado, los reyes africanos del Gran Allá... Frente al Aquí y el Ahora degradados está el Gran Allá conservado por los dioses de la Otra Orilla que laten en las montañas de Haití. Pero estas fuerzas ocultas no sólo son rememoradas nostálgicamente, sino que tienen también una participación activa en la transformación del presente».

Retorno a Fanon: sólo se encuentra la cultura nacional en el proceso de liberación nacional. Dice Subercasseaux: «... la realidad postula-

[10] Alejo Carpentier, *Tientos y Diferencias*, La Habana, Contemporáneos Unesco, 1966, p. 11.

[11] Bernardo Subercasseaux, «Realidad rechazada y realidad postulada en *El Reino de este mundo*», *Valoración múltiple de Alejo Carpentier*, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1977.

da... corresponde a la tradición cultural proveniente de África y a la naturaleza envolvente en tanto conformante del vientre materno que permite a los sojuzgados defenderse y vencer los intentos enajenantes... De modo que África, el pasado latente, el rito vudú y la naturaleza no son valorados como fines en sí, sino como medios de desajenación...»

Un interesante aporte ha sido realizado por Orlando Patterson quien al exponer la teoría del foco cultural en los procesos de transculturación, define el foco como el elemento fundamental que da a una cultura su énfasis, que es más resistente a los cambios y representa el fenómeno constitutivo esencial[12]. Patterson toma nota de quienes señalan que la apropiación de las fuentes africanas estuvo determinada por el tipo de esclavitud existente y observa que de la cultura africana se han integrado solamente aspectos de la música, el folklore y la magia pero no igualmente lo económico, tecnológico y artístico.

Según Patterson la integración de una cultura está determinada no sólo por la retención de algunos de sus factores sino por la desintegración de sus componentes. Lo africano se desintegra, obviamente en el desarraigo. En las Antillas el ejemplo de Jamaica señala que una casta de propietarios ausentes, una administración inepta, la apatía de los blancos y el colapso de sus valores, lejos de su metrópoli, eran el nivel de desintegración blanca propicio a la absorción de lo negro, a la fusión transculturadora.

Las principales supervivencias africanas son de carácter religioso, musical, referentes a las técnicas agrícolas o a la literatura oral (ciclo épico de África Occidental); pero existe una inadaptabilidad de factores incapaces de sobrevivir por haberse generado en la especificidad de un contexto dado. Ejemplo son los hábitos dietéticos relativos al arroz de los mende y los lokko y las tallas en madera de los yoruba, elementos que fueron abandonados al arraigarse en América.

En ese sentido —la absorción parcial de una cultura— Roger Abrahams indica que el sistema de plantación necesitaba un mito que justificara la situación del esclavo[13]. Así surgió la falacia de la incapacidad inherente al negro. Se le inculcó al esclavo la idea de que era un animal desvalido sin la ayuda de su amo. Como técnica auxiliar surgió la deculturación: separar al esclavo de sus nexos con su pasado. El blanco le impuso al negro sus valores y actitudes, incluso la imagen del negro.

[12] Orlando Patterson, «Slavery acculturation and social change: the Jamaican case», London, *The British Journal of Sociology*, june, 1966.

[13] Roger D. Abrahams, «The shaping of folklore traditions in the British West Indies», Coral Cables, *Journal of Interamerican studies*, University of Miami, july, 1967.

De modo que el negro llegó a verse a sí mismo a través de la óptica del blanco. La deculturación logró hacer desaparecer las formas de organización social, gubernamental y familiar que los africanos traían consigo pero no pudieron los esclavistas, según expresa Abrahams, suprimir otras formas de expresión como el canto o la narración oral.

Vemos claramente cómo el esfuerzo de Carpentier corre a la inversa del realizado por los esclavistas. Estos impusieron la deculturación, intentaron borrar las huellas del ancestro para afianzar la sujeción del esclavo negro. Carpentier parte de una posibilidad restauradora; en su obra trata de componer los elementos constitutivos, de localizar los focos culturales y armarlos en un empaste perfecto con la nueva topografía, el nuevo clima, el decorado recién armado en que el negro va a desenvolverse.

No es de extrañar que en 1933, en el momento en que publica su primera novela *Ecué-Yamba-O*, Carpentier anuncia algunas de las obras realizadas en los cinco años que lleva en París. Estas son: *Poème des Antilles; La Passion Noire*, estrenada en París en julio de 1932; *Yamba-O*, tragedia burlesca estrenada en el Teatro Beriza de París en 1928 y *Blue Poem*. Estas obras, de las que Carpentier escribe el libreto, cuentan con música de Marius François Gaillard. Igualmente escribe *Dos poemas afrocubanos* con música de Alejandro García Caturla. En ese instante Carpentier anuncia la aparición de una novela de tema negro: *El castillo de Campana-Salomón*, que llegará a concluir pero nunca será publicada.

Todos estos títulos tienen en común la temática negra y su situación en el contexto antillano. Ya de inicio la cosmogonía carpenteriana tiene muy claramente definidos su alfa y su omega, su rosa de los vientos, su contenido y su continente. Después las novelas siguientes reafirmarán sus fronteras; —cada límite, fuere lo real maravilloso, la creación de una mitología americana, o la fijación de una identidad cubana— sirviendo de apoyo al próximo paso y con ello expandiendo su propia demarcación.

Pero Carpentier también ha subrayado lo universal en lo nacional evadiendo el simplismo de lo vernacular, hallando las correspondencias de la familia americana entre sí y dentro de su entorno internacional. Todo ello conducente al hallazgo de la llave suprema de la narrativa del nuevo mundo: establecer la relación entre el contexto telúrico y el contexto épico político.

También se ha valido de los instrumentos surrealistas: pretender una iluminación que devuelva al hombre sus energías perdidas en la organización social del capitalismo. Para ello ha intentado descubrir el punto

infinito «donde los posibles coexisten sin excluirse», donde las esencias se concentran hasta convertirse en un magma proteico y poderoso. Para él ese punto de colusión se encuentra en el Mar de los Caribes. Toda la obra de Alejo Carpentier es un eterno viaje a la semilla.

Durante su encarcelamiento en la prisión de La Habana, en agosto de 1927, Alejo Carpentier comienza a escribir una novela de tema negro que se desenvuelve en un central azucarero y en los barrios populares de La Habana: «Ecué-Yamba-O.» En esa novela ya se anuncian técnicas y modos que Carpentier va a perfeccionar, asentar y madurar en sus posteriores obras, abandonando el gusto por ciertas imágenes y giros muy en boga de la época, que no pasarían de ser una efímera moda. Sin embargo existen elementos de estilo muy bien definidos que se desarrollarán vigorosamente. En la elección de la temática abakuá Carpentier confirmó su demostrado interés por la raíz africana que unifica el Caribe, pero también hizo presente su aspiración de explicar el orden universal a través de las manifestaciones específicas de una cultura en un lugar dado.

A fines de 1943 Carpentier viaja a Haití acompañando al actor Louis Jouvet quien estaba invitado a ofrecer una serie de representaciones. En un *jeep* emprende un viaje por la costa y visita Ville du Cap, la región del norte, Mirbelais, el Macizo Central, la casa de Paulina Bonaparte, Sans Souci, la Citadelle La Ferrière. «¿Qué más necesita un novelista —se preguntaría más tarde Carpentier— para escribir un libro? Empecé a escribir *El reino de este mundo*» [14].

Eric Williams ha señalado el asombroso desarrollo de Santo Domingo a finales del siglo XVIII. Mientras que las plantaciones azucareras de la isla dejaban un doce por ciento de utilidad anual en Jamaica aportaban el cuatro por ciento, en Barbados el seis y en Montserrat, el tres. La fertilidad de su suelo, nuevas variedades de caña, y la productividad del negro, debido a un sistema que exprimía al esclavo hasta sus últimas energías, eran, entre otras, las causas. En 1789 había en Haití 40.000 blancos, 28.000 mulatos y negros libres y 452.000 negros esclavos [15]. Esta inmensa fuerza humana en condiciones de opresión era un potencial revolucionario de incalculable poder que debía estallar tarde o temprano.

Existen primeramente ciertos signos, premoniciones que, como los rumores de la tierra antes del terremoto, indica lo que vendrá. Tal es

[14] C. Leante, *Ibíd.*

[15] Eric Williams, *From Colombus to Castro: The history of the Caribbean 1492-1969*, London, Andre Deutsch, 1970, p. 238.

la conspiración de Mackandal, el envenenador. Carpentier lo presenta así: «Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido, como lo estaba, para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo.» De nuevo vemos la presentación de dos culturas en pugna, de nuevo vemos a un legado de los magnos poderes africanos. Ese es el personaje seleccionado por Carpentier para su primer relato. Se trata de un enviado de poderes supremos, un emisario de la patria perdida, un profeta de los dioses de África, es decir: un puente con el pasado cultural, un nexo con las civilizaciones perdidas que implica una restauración de la dignidad ahogada en el esclavismo, un fundador de naciones, un liberador.

En 1802 Napoleón envió a su cuñado Le Clerc al frente de un ejército, y con éste llegó su voluptuosa mujer Paulina Bonaparte, «buena catadora de varones, a pesar de su juventud», la llama Carpentier que la describe en el barco que la traía a América, frente a los jóvenes y briosos oficiales de su esposo: «... dejándose despeinar por un viento que le pegaba el vestido al cuerpo, revelando la soberbia apostura de su senos»; y unos días después, durmiendo desnuda sobre una vela doblada en cubierta para aprovechar el frescor de la noche. Paulina se procura los servicios de un negro masajista de una casa de baños, Solimán, que le cuida el cuerpo, la frota con cremas de almendra y le pule las uñas de los pies; Solimán que, «eternamente atormentado por el deseo», recibe el castigo de sentir el rozamiento de los flancos de Paulina mientras la baña y recibía como suprema recompensa el besar las piernas de su señora.

En esta segunda parte del segundo relato vemos al negro imantado, deslumbrado ante las gracias del blanco; la cultura africana subyugada por el colonizador. El negro descubre un mundo que lo reduce a la postración y el encantamiento: que rechaza por su crueldad pero al que aspira a integrarse. Pero entonces sobreviene la plaga que mata a Leclerc, y Paulina, viuda, huye hacia sus moradas conocidas: regresa a Europa. Es el tema del blanco que se debilita por el contacto de formas primitivas; el tema de la cultura mayor que se disuelve en la cultura menor y termina por perecer; o bien el tema del oportunismo de los sometidos, es una especie de malinchismo.

El tercer relato nos muestra a Ti Noel de regreso de Santiago de Cuba, obligado a trabajar para la Citadelle que se construye por orden de Henri Christophe. La mano dura de Dessalines había devuelto a los blancos golpe por golpe, después de la desaparición de Toussaint Louverture. Dessalines, negro de nación, se proclamó emperador, igual que

sus antecesores en la patria donde nació. Christophe y Petion se dividieron el país, al morir Dessalines.

Christophe gobernó su imperio por la fuerza de la compulsión militar y el trabajo forzado, muy similar a la esclavitud recién abolida. De 1806 a 1820, el periodo de su reinado, Haití experimentó un creciente empobrecimiento debido a la desorganización económica[16]. Este rey de opereta vuelve la espalda a su cultura y trata de convertirse en un monarca europeo. No se trata de un paso progresista, no es un nuevo episodio de la conocida antinomia americana de civilización y barbarie, no; se trata de un proceso de mimetización, de una indigerida asimilación de lo que no le corresponde.

Un día Christophe enferma. Llevado a su palacio, «la reina, poco preocupada por la etiqueta en aquellos momentos, se había agachado en un rincón de la antecámara para vigilar el hervor de un cocimiento de raíces...», narra Carpentier. Es decir, entre espejos y cortinajes, casacas y condecoraciones, enfrentados a un instante de prueba, la negra esclava olvida que es reina y vuelve a sus prácticas curanderas, es decir, regresa a su autenticidad, recobra su identidad. Las llamas de la cocina de carbón de leña que arde sobre los finos mármoles veteados de gris iluminan un Gobelino que muestra a una Venus en la fragua de Vulcano, en lugar de haber mostrado a Ochún en casa de Changó, que era lo que correspondía mostrar en el marco del Caribe.

Pero Christophe paga esta traición. Carpentier escribe: «Christophe se había mantenido siempre al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo. Pero ahora, cuando se hallaba solo, cuando sus duques, barones, generales y ministros lo habían traicionado, los únicos que permanecían leales eran aquellos cinco mozos de nación, congos, fulas o mandingas que aguardaban sentados como canes fieles...».

De nuevo en el momento de la verdad es la gran familia de la Otra Orilla la que responde, es la hermandad de la sangre la que resiste. Pero su traición ha sido grande y los Poderes reclaman su vindicación. Los tambores avanzan respondiéndose de montaña a montaña, tambores radás, tambores congos, tambores de Bouckman, de los Grandes Pactos, del vudú. «Christophe, el reformador —dice Carpentier— había querido ignorar el vudú, formando a fustazos una casta de señores

[16] J. H. Parry and P. M. Sherlock, *A short history of the West Indies*, London, Ed. Macmillan, 1971, p. 164.

católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro, con su llave... Después de lanzar una mirada de ira a la cúpula blanca de la capilla, llena de imágenes que le volvían las espaldas, de signos que se habían pasado al enemigo...».

Las desviaciones y extravíos de Christophe, su apartamiento de la madre África, de los cimientos constitutivos de un verdadero ser, le aplastan finalmente. De nada le han valido sus espúreas alianzas con miriñaques y crucifijos y esto lo comprende antes de morir. Es más que evidente en este episodio la intención de Carpentier, su deseo de mostrar la fuerza de los orígenes opuesta a la desintegración del mimetismo.

La última historia nos entrega al negro Solimán que ha escapado a Roma y una noche en el palacio Borghese palpa las formas esculpidas por Cánova a semejanza de las de Paulina Bonaparte. En este admirable pasaje queda muy subrayada la clave de todo el libro: el negro se desorganiza entre estos candelabros y estatuas, y al contacto con el cuerpo yerto y blanco que antes lo magnetizó, se desgarra emocionalmente, da grandes voces y salta por una ventana. Este instante equivale a una toma de conciencia del africano: la cultura que lo deslumbró, a la que quiso pertenecer, es algo muerto para él. Y el día lo sorprende implorando a Papa Legha, el dios de los caminos del vudú, que le permite el regreso a su isla de las Antillas. El capítulo cierra: «Solimán trataba de alcanzar a un Dios que se encontraba en un lejano Dahomey...».

Al final del libro Carpentier trasciende la argumentación que ha ido entregando en cada etapa. Si efectivamente debemos reconocernos en el génesis, si el origen es causa, si la fuerza se encuentra en la imagen verdadera que nos devuelve el espejo, si añadimos vigor mientras más nos despojamos de los aderezos que no nos pertenecen, todo ello debe conducir a algo. Cuando somos ya quienes realmente somos hay que ir más allá del problema del *ser* y entramos en el del *hacer*. Hallada la identidad, recuperada la energía, se plantea el tema del destino: ¿a dónde dirigirnos?, ¿para qué emplearnos?

Carpentier responde que el hombre: «Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices...» Es decir en la sucesión de los días y las obras, en la acumulación de labores y empresas el hombre va edificando un mundo que es en sí un objetivo. Dirá Carpentier: «Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas.» Si el hombre no alcanza la felicidad porque las aflicciones exceden a los dones, el hecho de intentar alcanzarla es la mejor medida de su estatura. El hombre se sublima

en su ambición más que en su realización. Esa ha sido la historia durante todo el periodo en que el hombre ha sido lobo del hombre.

Y Carpentier concluye: «Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.»

Invitado a Caracas en 1945, Carpentier realizó un viaje al Alto Orinoco y convivió con tribus de aborígenes en un estado de total orfandad civilizadora. Allí le surgió la idea de escribir *Los pasos perdidos*.

«Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo —dijo más tarde el novelista—. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica.»

Queda así claramente definida la clave de la novela. Se trata de una incursión hacia la autenticidad, un desentrañamiento de los rasgos distintivos, una indagación en los perfiles propios del hombre americano que no puede hallarlos sino en este remontar del río de la vida hacia los orígenes.

Narrada en primera persona, en la obra un musicólogo cuenta los avatares de un viaje a través de un río americano que atraviesa la selva, en el cumplimiento de una misión que le encarga un museo europeo: hallar ciertos instrumentos musicales primitivos. Terminada la misión regresa a la civilización y la repudia: había encontrado su verdadera existencia en el desalienante mundo prehistórico. Pero cuando intenta regresar descubre que el río crecido ha cubierto las marcas en los árboles que guiaban el camino. El protagonista queda condenado a vagar para siempre en la confusión de objetivos y en la pérdida del yo causados por una ilustración que le es ajena.

En sus primeros días en tierra americana el protagonista encuentra a un grupo de jóvenes intelectuales que están deseosos de vivir donde supuestamente el pensamiento y la creación estuvieron más activos, es decir, en Europa. Muy cerca de la selva estudian mapas del metro de París y no conocen la naturaleza que está a unos metros. En vano el musicólogo los interroga sobre la historia de su país, sus tradiciones populares. Se conduele éste entonces de que en breve caerán en una red donde: «Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte. Algún maestre de delirios le haría abrazar el culto de un Dyonisos... Al cabo de los años, luego de haber perdido la juventud en la empresa, regresarían a sus países con la mirada vacía...» Ya no podrían realizar la tarea fundamental,

la tarea de descubrimiento de su entorno, la de dar nombre a las cosas —rompiendo con este bautizo el himen que les preservaba del comercio con los hombres—, haciendo inteligible los objetos de nuestra América, estableciendo una identidad, en suma. En ese pasaje queda bien clarificado el propósito literario de Carpentier que en su ensayo sobre la *Problemática de la actual novela latinoamericana* fue más explícitamente expuesto: la tarea de revelar los contextos, de encajar estilos extrayéndolos de las amalgamas innominadas, por descubrir. «Nosotros —dirá Carpentier en ese ensayo—, novelistas americanos, tenemos que nombrarlo todo para situarlo en lo universal.»

Finalmente, el viajero se va acercando a su meta. Descubre la Capital de las Formas: «una increíble catedral gótica de una milla de alto... morada de dioses, tronos y graderías destinados a la celebración de algún Juicio Final...» Entonces ocurre la increíble Misa de los Conquistadores en el curso de la cual los años se diluyen en vertiginoso retroceso hasta alcanzar la Era Paleolítica. Estamos en el alba de la Historia. Al día siguiente ante una forma de barro llega a un convencimiento: «Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías.» Y en esta aplastante presencia de la naturaleza el musicólogo tiene una certidumbre: «Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del creador —la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre el haz del abismo.»

Y es en este umbral de las edades donde ocurre le Iluminación: «Hoy he tomado la gran decisión de no regresar *allá*. Trataré de aprender los simples oficios que se practican en Santa Mónica de los Venados... Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo...» Finalmente el enviado ha encontrado su destino. Unos días después, al ascender el cerro de los petroglifos, queda persuadido de haber llegado al Monte Ararat, donde encalló el Arca y Noé liberó a sus criaturas. En un estado de creciente ingravidez, de olvido del mundo en esta tierra sin edades, el protagonista se dedica a la composición de un treno, de un canto fúnebre, de una lamentación. Ahí es donde recurre al texto de Homero. Esta creatividad es, en verdad, la desenajenación. El hombre, liberado de ataduras temporales, se entrega alegremente a la construcción.

Después de su retorno, la civilización le resulta desabrida. Es un mundo donde «no se hace un gesto cuyo significado se desconozca...» La

ciudad está cubierta de ruinas, «más ruinas que las ruinas tenidas por tales». Se le antojan insensatos los intentos de recuperar el vigor mediante la asimilación de supuestas barbaries e irracionalidades. «Durante más de veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fomento de fervores que nada debieran a la razón. Pero ahora me resultaba risible el intento de quienes blandían máscaras de Bandiagara, ibeyes africanos, fetiches erizados de clavos, contra las ciudadelas del *Discurso del Método*, sin conocer el significado real de los objetos que tenían entre las manos. Buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras* cuando cumplían su función ritual en el ámbito que les fuera propio...»

Ya no ve las culturas primitivas desde el ángulo del colonizador sino desde el del usuario que entiende la funcionalidad de sus objetos y que jamás calificaría a su cultura de *primitiva*. Ha logrado transformar su óptica. Pero fracasa en su intento de regreso. Odiseo ha pasado todas las pruebas y es «sometido a la prueba decisiva: la tentación de regresar». No puede pasarla felizmente pues las aguas turbias le ocultan el pasaje secreto. Retorna a su monotonía cotidiana. Los dioses le condenan nuevamente a subir la piedra por la montaña en un inútil e inacabable gesto. La novela concluye: «Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo.»

Un día llegará, dice Breton en el *Segundo manifiesto del Surrealismo*, en que no nos permitiremos malgastar una existencia distinta a aquella que intentamos llevar[17]. Para ello el hombre debe someterse a un corto circuito que lance su cuerpo a la inmortalidad. De esta situación emergerá despierto y lúcido. El musicólogo de *Los pasos perdidos* encuentra su verdadera dimensión y se somete gozoso al chispazo que le entrega una nueva existencia. En posesión de su identidad, desea instalarse en ella definitivamente. Pero la realidad lo succiona y las puertas del paraíso encontrado se cierran nuevamente tras de él. Jasón tampoco obtuvo recompensa por el Vellocino de Oro.

[17] Jean Louis Bedouin, *André Breton*, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1955, p. 114 y ss.

C) LOS DUALISMOS INTERNOS

1. REGIONALISMO E IDENTIDAD CULTURAL

Bella Josef
Universidad Federal de Río de Janeiro

«Porque no en vano, sino con mucha causa y razón éste de acá se llama Nuevo Mundo y es lo Nuevo Mundo, no porque se halló de nuevo, sino porque es en gentes y cuasi en todo como fue aquel de la edad primera y de oro.»

Vasco de Quiroga

Para una mejor conceptuación de la búsqueda de la identidad cultural de Iberoamérica en su literatura, nos parece de mucha importancia la caracterización del regionalismo pues, según pensamos, es un movimiento desplegado con el sentido de llegar a la constitución del *yo* de nuestras lecturas.

El regionalismo se destacó desde los inicios de la literatura iberoamericana, despertando nuestra sensibilidad para la percepción de las realidades que con mayor autenticidad nos representan como pueblos.

Según Howard W. Odum el regionalismo «consiste en presentar el espíritu humano en sus diversos aspectos, en correlación con su ambiente inmediato, en retratar al hombre, el lenguaje, el paisaje y las riquezas culturales de una región particular consideradas en relación a las reacciones del individuo, heredero de ciertas peculiaridades de raza y de tradición»[1]. Lejos de constituirse en una barrera impidien-

[1] H. W. Odum y W. Moore, *American Regionalism*, New York, 1938; *Regionalism in transition*, separata de Social Forces, 1942-43.

do el acceso verdadero a la realidad, es el camino para el abordaje del hombre concreto con todas las características que, de la misma forma que lo distinguen, indican su manera de participación en el conjunto de la humanidad. En estas consideraciones, se aparta de Lucía Miguel Pereira[2], quien considera que a esta corriente literaria sólo pertenecen las obras «cuyo fin primordial sea la fijación de tipos, costumbres y lenguajes locales, cuyo contenido perdería la significación sin esos elementos exteriores y que se pasen en ambientes donde los hábitos y estilos de vida se diferencien de los que imprime la civilización niveladora». Para Lucía Miguel Pereira, el regionalismo no expresa el hombre en toda su profundidad, en toda su humanidad, interesándose solamente en describir los individuos mientras característicos de determinado medio, esto es, en la medida en que se aíslan del resto de sus semejantes[3]. Nos parece, sin embargo, que la autora generalizó como características permanentes insuficiencias pasajeras y condicionamientos de escuela.

Para nuestras literaturas iberoamericcanas, la novela nació con la necesidad de liberar todas las apariencias posibles de la realidad y los mitos que yacen en su interior para darnos una visión completa de la sociedad en que nace. El registro plurivalente de símbolos no impidió una alusión al estado concreto de la sociedad, el descubrimiento del paisaje americano, en la búsqueda de las identidades nacionales.

El conflicto del hombre con las fuerzas de la naturaleza constituyó el primer momento de una producción ficcional que se encuentra hoy en su apogeo. Este papel se cumplió, muchas veces, con el menoscabo de la calidad estética, preocupados los escritores en la descripción del contexto social. El mundo es postulado como réplica de una norma, proponiéndose visión historificada del bien y del mal, en el espacio de un universo estable y unívoco.

La etapa romántica

Los románticos, vinculados entre sí por la misma actitud delante de la realidad histórica, se esforzaron en interpretaciones basadas tanto en la cultura como en la civilización. Se busca penetrar y esclarecer la realidad nacional y sus formas vivas. Fue el primer intento de tratar

[2] L. M. Pereira, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1950, p. 175.
[3] L. M. Pereira, *ob. cit.*, p. 176.

los problemas americanos del punto de vista americano, descubriéndole las posibilidades de la literatura autóctona. Sin embargo estuvieron muy cerca de los románticos europeos como Byron y Shelley, identificando la poesía como una forma de servicio público.

Los textos románticos del Nuevo Mundo deben leerse críticamente. Si el significante es el mismo que en Europa, en el significado circula una imagen al revés. El indio en Chateaubriand habla de evasión, viaje, exotismo. En «Le bateau ivre», Rimbaud alude a los «peaux rouges criards». El texto romántico americano se vuelve símbolo del nacionalismo. Y si entre los europeos expresa un deseo de expansión, entre los americanos marca la voluntad de establecer los límites de la nueva patria.

A los románticos cupo la tarea de erigir literaturas nacionales dentro de una ideología nacionalista de las clases dominantes que justificaban la independencia y el nuevo orden. Los escritores pertenecían a esas clases o se identificaban con ellas. El Romanticismo pasó del indianismo nacionalista y del plácido costumbrismo injertado en ingenuas historias de amor al ámbito de la ciudad, estableciendo un recorrido de «reconocimiento» que poco a poco recubrió gran parte del espacio geográfico y del espacio temático americano. El proyecto de José de Alencar de hacer una literatura nacional dentro de las preocupaciones de los iniciadores del romanticismo brasileño, incluía y exigía ese recorrido por el territorio nacional. Machado de Assis inscribe su producción en el ámbito de la burguesía urbana. Narradores regionalistas van llenando otros huecos y creando una literatura romántica que depasa el romanticismo para inscribirse en algo muy propio de nuestra América que es ese «realismo nacionalista».

La etapa de transición

En el conflicto representado por Sarmiento como «civilización *versus* barbarie», el dilema era la misma tierra, cuyas fuerzas tectónicas enterraban al mismo hombre. La novela tradicional supo del conflicto pero no encontró otra solución. Se limitaba a reflejar la realidad inmediata en su simplismo épico. Novelistas como Rómulo Gallegos ven al hombre desde su exterior: «Y vio que el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso, alegre y melancólico, positivista y fantaseador» *(Doña Bárbara)*. El enfoque preciso de la realidad produjo obras

originales y vigorosas, de cuño regionalista, como *Don Segundo Sombra* (1926), *La vorágine* (1924), *A bagaceira* (1928) y *Macunaíma* (1928); testigos del proceso de mutación económico-social por el que pasó América Hispánica y que destacan por un sentido de profunda autenticidad.

Para José Eustasio Rivera, como para Gallegos, la naturaleza será una fuerza del destino en sentido trágico, devoradora de hombres. Entre esta época y el modernismo, el tiempo histórico engendra acontecimientos cruciales. El hombre se descubre en el proceso productivo y se afirma en él. El momento de tensión máxima está en Horacio Quiroga, que representa el momento en que el conflicto hombre-naturaleza está a punto de resolverse en favor de lo humano.

Para los realistas, de tipo Balzac, que estudiaban al ser humano en su contexto, crear es reproducir exactamente, no sólo en la apariencia, sino también en sus nexos subterráneos, el mundo en que se mueven y al cual, mediante ese acto, se sobreponen. A través de las transformaciones que se siguieron en el sistema social, la novela pasó de una descripción enciclopédica de la realidad, ejercida en las perspectivas de la filosofía positiva, a lo que Maurice Nadeau llamó de «apropiación moral, poética y filosófica del mundo por la conciencia del autor». Y en éste, todos los momentos son valederos, aun los llamados nulos. Ellos son objeto de percepción y materia del lenguaje. El realismo, de horizontal, de externo, apenas (lo que llamamos) reflexológico, pasó a ser expresado al nivel del lenguaje, lo que le posibilitó una interiorización, por hacerse verticalmente, en profundidad.

La imagen desde dentro

Distinta es la situación entre los modernistas hispanoamericanos, para quienes la naturaleza se da problemáticamente. No quiere esto decir que la asimilen en el sentido actual, pero existe una relación concreta en la cual el hombre va más allá de la posición romántica. La percepción que el hombre tiene de la naturaleza es de auténtica vivencia y, por lo tanto, capaz de engendrar una experiencia, algo en que alguien se transforma.

Con el Modernismo hispanoameriano, empieza una búsqueda de universalidad y una aspiración de ser en el mundo: «No se tenía —dice Darío— en toda América española como fin y objeto poético más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno Canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida y décimas patrióticas.»

La aventura de los hispanoamericanos se fue convirtiendo, cada vez más, en una imagen un tanto clisé, en consonancia con el exotismo que despertábamos en los demás, pues «despertábamos, según indica Ernesto Sábato, la misma clase de curiosidad que los viajes de turismo: más cerca de la Agencia Cook que de la Historia del Arte». Pero se descubrió: la realidad no eran los colibríes ni los caracoles. Habría que inventarla...

En nuestros días, Borges afirma categóricamente que: «...la idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación... El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo (...) los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo». Se advierte claramente su expresión de disgusto ante el uso obligado del color local, como «simulacro de la conciencia latinoamericana»[4].

El ciclo regionalista de la novela hispanoamericana se borra con la segunda guerra mundial y los procedimientos de las escuelas estéticas de vanguardia[5]. El hombre —ser-abstracto o ser-idea— se transforma. La novela contemporánea sabe que el hombre existe, «rodeado por una sociedad, inmerso en una sociedad»[6].

Según Carlos Fuentes, América carecía de verdaderos novelistas, porque éstos tanto eran aplastados por la geografía que novelaban, quedaban sumergidos por la protesta y la denuncia que los lleva al aniquilamiento cuando a su condición de artistas creadores: «La tendencia documental y naturalista de la novela hispanoamericana obedecía a toda esa trama original de nuestra vida: haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana.»[7]

La nueva novela busca esa identidad, no a través de la realidad documental, del panfletarismo o denuncia social sino a través de la realidad del arte.

La doble función mimética de la realidad hispanoamericana (hasta

[4] Jorge L. Borges, «El escritor argentino y la tradición», *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Ed., 1964, pp. 154-158.

[5] B. Jozef, *O espaço reconquistado*, Petrópolis, Vozes, 1974, p. 13.

[6] Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1967.

[7] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Ed. Joaquín Mortiz, Cuadernos, 1969, p. 14.

ahora copia de la realidad circundante y de los movimientos literarios europeos) dio lugar a una empresa renovadora, que considera la obra como mecanismo de significación, emitiendo y recibiendo significados.

El escritor tiene delante de sí un nuevo concepto de realidad. Ante la visión anterior, fragmentaria de personajes, el nuevo escritor hispanoamericano «crea personajes humanos y profundos, complejos y contradictorios, los libra del dominio telúrico del paisaje y los coloca en el centro del universo», como testigo de sí y de los demás.

Machado de Assis delimitó así los caracteres generales de la literatura brasileña: «Comprendiendo que no está en la vida indiana todo el patrimonio de la vida brasileña, sino apenas un legado, tan brasileño como universal, no se limitan nuestros escritores a esa única fuente de inspiración. Las costumbres civilizadas o ya del tiempo colonial, o ya del tiempo de hoy, igualmente ofrecen a la imaginación buena y ancha materia de estudio. No menos que ellos, los invita la naturaleza americana, cuya magnificencia y esplendor naturalmente desafían a poetas y prosistas (...). Debo añadir que en este punto se manifiesta una opinión que me parece un error: es la que sólo reconoce espíritu nacional en las obras que tratan de asunto local, doctrina que, si fuera exacta, limitaría mucho los cabedales de nuestra literatura[8]. Las deducciones de Machado de Assis sintetizan la trayectoria de las literaturas de América, en la búsqueda de su identidad».

Regionalismo y modernismo brasileño

Durante el Modernismo (que corresponde a la Vanguardia hispanoamericana), la literatura del «establishment» fue enfocada regionalmente, visión nostálgica de la herencia rural paternalista y visión mítica del hombre del campo. Por eso, la ciudad es opción importante del contexto requerido por el escritor de la contracultura.

Con los movimientos de vanguardia, surge una conciencia crítica, como renovación de las fuerzas originales. Lo dicho en el «Manifiesto Antropofágico» —«Tupi or not tupi: that is the question»— sirve para ilustrar la búsqueda de identidad y su apertura hacia lo Otro. Si el lenguaje nos envía a otra objetividad, la palabra se funda en la existencia del otro: según Rimbaud, «je est un autre».

[8] Machado de Assis, «Notícia actual da Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade», *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1961, vol. 3, p. 801.

Esa búsqueda de un perfil diferenciador toca, al mismo tiempo, al problema fundamental de la cultura brasileña, la que se debatía desde siempre entre sus raíces «indígenas» y la tradición europea.

Mario de Andrade[9] enfoca el Modernismo como influencia de un estado de espíritu universal. Lo considera en sus años iniciales «de orden crítico, que fue de investigación y experiencia, que fue un movimiento preparatorio destruidor de tabúes, entrenador del gusto público, arador de los terrenos».

No puede decirse que sea resultante directa del Modernismo «paulista» la aparición de los ciclos «de la caña de azúcar» y «del cacao» y el drama del hombre semisepultado en una sociedad arcaica[10]. Hubo contactos de los escritores del Nordeste con el grupo de São Paulo, pero lo que el Modernismo instauró, al lado de la fecunda renovación formal, fue la honda indagación del hombre brasileño y las componentes de la nacionalidad. En la llamada «generación del 30» y su novela social, la técnica narrativa rompe con los modelos naturalistas, aunque mucho les debiese, unido a esquemas tradicionales (sin olvidar que el naturalismo trajo el impulso del análisis social) y de un coloquial fotográfico. Al levantar, en su compromiso con lo visible, el documento realista, esa generación posibilita, al lado de la irradiación social, la investigación psicológica. La expresión de la verdad explícita será sustituida por la búsqueda de la verdad implícita.

El arte surgido en los años 30, muy marcado por la crisis del 29, es comprometido y de investigación sobre los problemas del hombre brasileño. Un sentido universal mayor es dado a la condición humana. El lenguaje, venciendo el artificialismo parnasiano, se renueva, beneficiándose con la oralidad, para una expresión creadora y original.

En el proceso de significación y autonomía de la localización espacial, el paisaje fue dejando de ser el fondo de la escenografía, para pasar a complemento necesario de una acción significativa en un sentido particular. El paisaje «descriptivo» prescindible de muchas páginas de *«Los sertones»* se convierte en parte de la conciencia «diabolizada» de Diadorim de *«Gran sertón: veredas»*. Las palabras son parte funcional de la estructura total de la obra.

La búsqueda de identidad es la búsqueda de un lenguaje que sea autónomo y creador, representando una experiencia nueva y una reflexión

[9] Mario de Andrade, *Modernismo. O empalhador de passarinho*, São Paulo, Ed. Livraria Martins, 1972, pp. 187-89.

[10] Affonso Romano de Sant'Anna, «Modernismo: as poéticas de centramento e de descentramento», *O Modernismo*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, pp. 55-68.

crítica de la realidad. De un arte centrado en la ideología de la comunidad y un lenguaje codificado como el de la institución, se pasa a la denuncia de la ideología y al lenguaje del Otro. Se recobra el lenguaje del aprisionamiento ideológico a que lo había sometido el esquema tradicional del discurso realista.

Cumplida su tarea, lo regional es puesto de lado en el proceso modernizador, para crearse una imagen totalizadora de lo real.

El patio de mi casa

Si Bergamín tenía razón cuando dijo: «El patio de mi casa es particular; cuando llueve se moja como los demás» y André Gide acentuaba que cuando se particularizan los grandes artistas creadores alcanzan una común humanidad profunda, también es cierto que la literatura de un país se establece verdaderamente cuando surge una conciencia crítica.

El papel del regionalismo fue importante, pero es conveniente colocarlo en su justo lugar: se transformó en forma de escape durante el Romanticismo pero llevó a la concientización e introspección, permitiendo la comprensión de los valores nacionales, las fuentes de inspiración intelectual. Al escarbar en las raíces, conforma la totalidad de lo nacional.

El hombre hispanoamericano se concientizó de la necesidad de repensar su origen. Vuélvese hacia sí mismo para revelar un ser que se había callado. Intenta el rescate del verdadero rostro de América.

2. ¿ES BORGES UN AUTOR HISPANOAMERICANO?

Rodolfo A. Borello
Université d'Ottawa

Esta ponencia intenta examinar algunas cuestiones relacionadas con la situación, pertenencia y sentido histórico de la obra borgiana, frente a la tradición histórica y la realidad actual de las letras hispanoamericanas. De modo distinto al que utilizó brillantemente Julio Ortega en 1977, no me interesa aquí señalar identidades o relaciones entre la cultura hispanoamericana y el pensamiento borgiano, tema polémico como pocos[1]. Sí pasaremos revista a cómo ha sido considerada esa obra en cuanto a su pertenencia a un orbe cultural determinado. Y, en un segundo momento, veremos cómo se ha pensado Borges a sí mismo en esta necesaria ubicación y reconocimiento de sus propios ancestros y de sus propios límites.

Ya en 1933, el joven Anderson Imbert decía que «la realidad de la Argentina está ausente en sus ensayos»[2]. En 1944, N. Ibarra denominaba a Borges «hombre de letras europeo... nadie tiene menos patria que J. L. Borges»; más tarde agregaba: «Difícil encontrar alguien menos parecido a un gaucho, a un estanciero, a un argentino medio, a un argentino culto...»[3] Ibarra quería indicar simplemente esto: Borges no se parece a nadie de Hispanoamérica, porque nada tiene que ver allí con este típico producto refinado de la vieja y sabia Europa. Es azaroso y casual su nacimiento en ese rincón del mundo.

Etiemble, en un artículo más citado que leído, calificaba a Borges de «el cosmopolita perfecto... familiarizado con numerosas lenguas

[1] Rib. 100-101. 1977. «Borges y la cultura hispanoamericana», pp. 257-268.

[2] Tomo de referencia de H. M. Rasi. «The Final Creole: Borge's view of Argentine History», en Ch. Newman y M. Kitzie Ed., *Prose for Borges*, Evanston, Northwestern Univ. Press, 1974, p. 144, n. 2.

[3] *Lettres Françaises*, Buenos Aires, IV, 4, 1944, 9 y *Fictions*, Paris, Gallimard, 1974, página 7.

y literaturas...». Al comienzo del irónico y político ensayo (dirigido contra el estalinismo e, indirectamente, contra Sartre), Etiemble definía al *cosmopolita*: «el que mira el universo como su patria, el ciudadano del mundo, el que no está ligado por ningún prejuicio nacional o nacionalista...»[4]

En 1954 Prieto escribía: Borges «posee conocimientos extravagantes para un hombre de letras americano» (p. 79) y después de acusarlo de ignorar al hombre concreto de su tiempo y su país y a la realidad histórica, terminaba su libro así: «Un arte y una literatura sin contenido, un artista y un escritor que no tienen qué decir aunque estén exquisitamente dotados para la expresión, aparecen en el seno de los países archisaturados de cultura, vacíos de sustancia vital, decrépitos. Es de obligación repetir los nombres de Alejandría y Bizancio...»[5].

H. A. Murena señalaba que en la poesía del Borges martinfierrista hubo un exceso de textos dedicados a cantar temas nacionales, pero que el poeta no participaba nunca del sentimiento de lo nacional. Cuando Borges describía el paisaje o tipos de personajes nacionales, esos temas parecían no despertar en el poeta ningún sentimiento, ningún eco auténtico de lo patrio.[6]

Jorge A. Ramos califica a Borges, en 1961, de cabeza de puente del imperialismo europeo: «No se trata de que Borges no sea patriota. De lo que se trata es que es un patriota inglés, francés, alemán... Desde 1920 a 1930 Jorge Luis Borges jugó al porteño, pero no al argentino. Para él la Argentina ha sido siempre Buenos Aires y la glorificación de la ciudad en su obra es una forma de desestimación del país entero.»[7]

Michel Berveiller escribía en 1973: «J. L. Borges es el primer escritor de América Latina que ha conocido en vida una reputación europea, y más tarde mundial, gracias a escritos que no deben nada, o casi nada, a los prestigios del exotismo»[8]. Y decía esto en un volumen de más de quinientas páginas dedicado a demostrar el *cosmopolitismo* de Borges...

Dejo para el final el testimonio de John Sturrock, crítico inglés que sintetiza la opinión de muchos estudiosos de ese continente:

[4] «Un homme a tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite», *Les Temps Modernes*, Paris, sep. 1952, reprod. en *Litterature Dégagée*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 124-125 y 133.

[5] *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Centro Ed., 1954, p. 86.

[6] «Condenación de una poesía», *Sur*, Buenos Aires, junio-julio 1948, reprod. en *Contra Borges*, Juan Fló Ed., Buenos Aires, Galerna Ed., 1978, pp. 79-81.

[7] Juan Fló, *Ob. cit.*, pp. 125-26.

[8] M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de J. L. Borges*, Paris, 1973, p. 49.

> Borges, urbano, reticente, saturado de literatura, contradice nuestros estereotipos de la cultura a la que pertenece... Borges es absoluta, estaríamos tentados de decir agresivamente, cosmopolita. Su universo cultural es vasto y las fronteras nacionales están allí desvanecidas de tal modo que son casi imperceptibles... Pero la historia de la literatura argentina no podría haberse escrito nunca para explicar a Borges, porque él jamás podría ser confundido, como escritor, con un producto local (p. 12).
> El cosmopolitismo de Borges es extremo, y genuino, pero no todos los argentinos aceptarían, tal como afirma él mismo, que es tradicional. Los nacionalistas siempre dicen lo que piensan y Borges, como otros escritores europeizantes de Sud América, ha sido criticado frecuentemente debido a su indiferencia por los asuntos locales y su elitismo político y cultural. Su independencia, en la teoría y en la práctica de la literatura, no lo ha salvado de ser identificado con lo que uno podría llamar «la clase de los jefes» en la cultura argentina.[9]

Si redujéramos esta suma de opiniones a unos puntos concretos tendríamos esto: Borges ha ignorado sistemáticamente la realidad de su propio país, y ha carecido de interés por el destino de nuestro continente o de sus hombres. Es un escrito, europeizante, colonialista, elitista, típico ejemplo de bizantinismo y decadencia. Esta ha sido la reacción de muchos hispanoamericanos[10].

Para ciertos críticos europeos, Borges es incomprensible dentro de la cultura de nuestro continente. Ibarra, Berveiller, Sturrock, pueden ser tomados como ejemplos de esta visión «desde afuera». Obsérvese bien el doble aislamiento, la doble y concéntrica exclusión en que Borges es situado (y separado) frente a la realidad de Hispanoamérica: *a)* la historia de la cultura hispanoamericana no puede explicar la obra de Borges, de tal manera esa obra es distinta, diferente de toda nuestra tradición cultural; *b)* frente a la personalidad literaria e intelectual de Borges, todos los escritores de nuestro continente son distintos, «otros», ninguno puede ser confundido con el que escribió *Ficciones*. Pongamos estas dos formas refinadas de racismo cultural en sus justos límites. Ni la persona Borges, ni la obra escrita por esa persona, tienen nada que ver con nuestra historia, ni con la realidad hispanoamericana del siglo XX. ¿Es esto cierto?

Antes de seguir adelante, quiero hacer algunas observaciones. Serán

[9] J. Sturrock, *Paper Tigers. The Ideal Fictions of J. L. B.*, Oxford, Clarendon Press, 1977, pp. 9 y 12-13.

[10] Véase la obra de M. L. Bastos, *Borges y la crítica argentina. 1923-1960*. Buenos Aires, Ed. Hispamérica, 1974, y los numerosos artículos, no siempre muy positivos y a veces duramente críticos sobre Borges, en *Revista de la Universidad de México* y *La Palabra y el Hombre*, México.

dolorosas, pero serán verdaderas. Es común, entre ciertos críticos o seudo-críticos no-hispanoamericanos, cuando deben escribir sobre algún artista nuestro de auténticos valores universales, que intenten retacear de la manera más eficaz posible el sentido de su nacimiento (y formación) en un país del continente mestizo. Haciendo referencia ya a los ascendientes, ya a la formación intelectual, lo que se persigue es demostrar que el nacimiento en Hispanoamérica ha sido una mera casualidad, producto del azar o de la ciega voluntad de los dioses. Pero nada ha tenido que ver con el talento, la formación o la capacidad artística del escritor, pintor, o creador. Dos estudiosos de Carpentier hay que, repetidamente, se dedican a recordarnos la ascendencia bretona del autor de *Los pasos perdidos*, o la nacionalidad rusa de su madre. Resulta imposible que alguien —al parecer— nacido nada más que en Cuba haya podido escribir obras de tal nivel intelectual... Con Borges ocurre lo mismo, aunque debemos decir que nuestro escritor se ha dedicado alegremente a fomentar esta forma de escamoteo de su propia existencia. Así es como se señala reiteradamente que aprendió el inglés junto con el español, que hizo la enseñanza secundaria en Suiza, que tuvo ascendientes europeos (sobre todo ingleses...), y así está todo justificado, y explicado. Se ha quedado a vivir en esa descascarada y olvidada esquina del mundo que es Argentina, por puro capricho. Pero su obra no puede explicarse por esa ciudad o esa región en la que ha pasado toda su vida, y en la que publicó todos sus libros. Tampoco su personalidad... [11].

Un examen apresurado de cómo Borges ha contribuido a esta visión de sí mismo puede ayudar a nuestro análisis. Borges ha conservado activas una serie de negaciones y rechazos típicos de su tiempo y aún de finales del siglo XIX en la Argentina, como lo ha reconocido él mismo[12]. Su rechazo de la herencia hispánica, su negación de lo hispanoamericano (boutades como «América Latina no existe»), su racismo anti-indígena, su aristocratismo, su desconocimiento consciente de

[11] Berveiller, por ejemplo, reproduce una corta nota del Borges estudiante en Ginebra, escrita en coruscante francés, cargada de antiespañolismo, y se pregunta: ¿cómo es posible que este hombre que llegó a escribir así en una lengua de tan brillante tradición literaria haya preferido más tarde escribir en español? *Ob. cit.*, pp. 75-77.

[12] Véase Jean de Milleret, *Entretiens avec J. L. B.*, Paris, Ed. Belfond, 1967, donde aparecen, en toda su virulencia, el desprecio que ambos, entrevistado y entrevistador, sienten contra muchas cosas... Contra la lengua española y la cultura hispánica, pp. 55-56, y donde según Borges el español es una lengua provincial, como lengua literaria...; o donde nuestro escritor reconoce que él ha seguido sosteniendo ciertos rechazos característicos de los argentinos de su tiempo (comienzos de siglo), etc.

la cultura del continente, su negación de esos lazos, son todas formas de cortar relaciones con un continente que, en el fondo, Borges desconoce y no valora en nada. Sigue aquí la peor tradición argentina de finales del siglo XIX.

Veamos despacio algunos aspectos de este vasto problema del cosmopolitismo. Si echamos una ojeada a la historia de nuestra cultura, descubriremos con asombro algo extraordinario. Todavía hoy, en pleno siglo XX, en la era del especialismo y del cientificismo, en el siglo de la división del trabajo, cuando la experiencia nos ha enseñado de modo definitivo que es imposible saberlo todo, todavía persiste en nuestra América uno de los ideales más poderosos y utópicos del Renacimiento y el siglo XVIII: el del *homo universale*. Los intelectuales hispanoamericanos todavía creen posible y necesario poseer una formación cultural que no sólo comprenda una visión totalitaria del conocimiento del hombre y sus problemas, sino también de la tradición de nuestro continente y de la tradición europea. Por eso, ante nuestra mirada, cualquier intelectual europeo o norteamericano parece provinciano, limitado por sus intereses de especialista o por los límites nacionales. La voluntaria ignorancia de un alemán, un inglés, un francés, que a veces tarda décadas en traducir a su lengua lo que nosotros en México, Buenos Aires o Río de Janeiro hemos traducido casi de inmediato, es una de las tantas pruebas que podrían aducirse de este apetito desmesurado de saberlo todo. Este constante estar abierto a todos los vientos del espíritu, esta idea universalista de la cultura, como totalidad a la que tenemos derecho sin cortapisas ni límites, es una de las utopías más poderosas y constantes de Hispanoamérica. No voy ahora a señalar sus ventajas y sus defectos; bastará decir que ha sido una constante de toda nuestra historia.

Esta doble tendencia: totalidad en la visión del mundo (humanidades y ciencias), saber nuestra tradición y la de Europa, ha sido una constante entre los más destacados escritores, pensadores, hombres de letras de Hispanoamérica. Los mejores intelectuales hispanoamericanos han defendido siempre esta visión totalitaria de la cultura, sin limitaciones nacionales, políticas, raciales. Como dijera el mismo Borges en una página tan repetida que no hace falta indicar su fuente, los mejores representantes de la cultura de Hispanoamérica han sido siempre fervorosos creyentes en que nuestra herencia era toda la cultura occidental, desde los griegos hasta la actualidad. Y ellos pensaron no sólo que teníamos derecho a esa herencia, sino que podíamos influir en ella, usarla, repensarla y transformarla. Ya en el siglo XVI, los hispanoamericanos se sintieron herederos de todos los productos de Europa, y los

aprendieron y leyeron con pareja libertad (y mayor amplitud) que los mismos europeos.

Bastan unos pocos ejemplos para ver que la sorpresa que Sturrock y Berveiller manifiestan frente al caso Borges es solamente prueba de su ignorancia, no argumento para destacar la rareza de Borges. Sor Juana Inés de la Cruz mantenía correspondencia con teológos alemanes de su tiempo, y leía a Aristóteles, Santo Tomás, San Agustín, con absoluta familiaridad. Su manejo de la mitología clásica y del racionalismo aristotélico no asustaban a nadie (*RIb*, 104-105 (1978), 424 ss.). Espinosa Medrano, el autor del *Apologético* en favor de Góngora (Lima, 1662), indio peruano ilustre y sabio, manejaba con portentosa erudición todo el arsenal de conocimientos de su siglo comprendiendo las literaturas clásicas, la italiana, española y francesa, y todo Góngora, claro está [13].

Recordemos al Inca Garcilaso que, como ha demostrado Avalle Arce (y también Menéndez Pidal), maneja la totalidad de la rica tradición renacentista europea, y además de Aristóteles y Platón, de las letras clásicas y León Hebrero, del latín y Ovidio, maneja y conoce toda la tradición de los cronistas hispanoamericanos y la historia de sus ascendientes incaicos.

Mas no digamos nada de aquel monstruo de la erudición que se llamó Carlos de Sigüenza y Góngora, mejicano tan bien estudiado por Irving Leonard. El también dio alcance desmesurado a esta apetencia —tan hispanoamericana— de saberlo todo. Hay quien se asombra de que Borges se puso a traducir una página del *Ulises* de Joyce hacia 1920; mucho más asombroso es enterarse de que hacia 1570 un hispano-portugués, ¡en Lima!, traducía magistralmente al español la lírica del Petrarca... (*RIb*, 120-121 (1982), 563 ss.).

Rolena Adorno ha mostrado que un historiador indígena peruano, Felipe Huaman Poma de Ayala (1615), conocía no sólo todo lo que en su país habíase publicado, también manejaba familiarmente numerosos autores españoles del siglo XVI y había leído a todos los defensores de los indios anteriores a su obra, desde Las Casas a Domingo de Santo Tomás (*RIb*, 120-121, 673 ss. e *Historica*, 2, 2) (1978)).

Elijamos, ya en el siglo XIX y en el nuestro, algunos de los nombres más grandes de nuestra tradición intelectual. Pensemos en el enorme Bello, que podía ir desde el derecho internacional hasta el derecho civil; que recorrió y leyó con provecho, mucho antes que los eruditos

[13] *Mélanges offertes a Charles V. Aubrun*, Paris, Inst. d'Etudes Hispaniques, 1975, vol. II, pp. 223 y ss., y la bibliografía allí citada.

europeos, los manuscritos de las *chanssons de geste* que dormían el sueño de los justos en el Museo Británico; que escribió la primera Gramática descriptiva y sistemática de una lengua europea escrita en el mundo; que conocía la historia de varias literaturas y podía caminar —leyendo los textos en sus idiomas originales— desde la Roma imperial hasta la Inglaterra de los románticos, pasando por Francia, Italia, Portugal y España; que sabía filosofía de la historia y que manejaba familiarmente la filosofía inglesa de su siglo.

Y en el siglo XX, ¿no son suficientes ejemplos el universal Henríquez Ureña, el universal Alfonso Reyes, el trilingüe Carlos Fuentes, el bicultural Carpentier...? Pensemos un instante en aquel sencillo y sonriente gnomo de la región más transparente del aire, que iba desde la teoría literaria de los griegos, o de los versos homéricos (traducidos magistralmente), hasta la literatura alemana del siglo XVIII, las letras españolas de los Siglos de Oro, las de México, y las hispanoamericanas... ¿No es ejemplo de saberes de nuestra mejor tradición un hombre como aquel sabio dominicano que conocía la historia de la pintura y las ciencias en Hispanoamérica, pero podía prologar con gusto y profundidad una edición de los *Ensayos* de Montaigne, o de las tragedias de Esquilo, y decir cosas originales sobre la historia del español en América? Lo que se ha denominado cosmopolitismo es el rótulo del desconocimiento de esta tradición del *homo universalis*, que constituyen el *humus* concreto en el que Borges se forma y nace.

Por tanto la visión amplísima y sin fronteras que Borges maneja de la tradición cultural europea, es típica de Hispanoamérica; no producto de ningún especialísimo cosmopolitismo. Esto en cuanto a la formación intelectual y a la tradición en el que esa formación intelectual tuvo lugar.

En cuanto a la obra de Borges, no veo por qué haya motivos para excluirla de nuestra mejor tradición, cuando hay en ella antecedentes concretos con la que se relaciona. Pero este será motivo de otra comunicación mucho más extensa que mostrará, a despecho del mismo Borges, cuánto debe éste a la historia de las letras y la cultura hispanoamericana de los últimos cuatro siglos; comprendiendo, claro está, a España.

Todo esto significa algo que todos sabemos: las letras de Hispanoamérica han comenzado a crear obras de valor y alcance universales. Y hay quienes no se resignan a que pueblos considerados casi siempre inferiores sean capaces de producir obras artísticas de esa altísima calidad. Pues deberán acostumbrarse a esta extraña anomalía...

3. EL TEATRO DE GRISELDA GÁMBARO: VANGUARDISMO Y CULTURA ARGENTINA

Magda Castelví de Moor
Assumption College, Massachussetts

Con frecuencia se definen las literaturas nacionales de Iberoamérica por las características regionales de la cultura o por la representación localista de la realidad social. Con igual frecuencia, cuando en una obra predominan aspectos universales que no reproducen las preocupaciones locales o cuando hay un énfasis en el estilo, se tiende a considerar la obra como europeizante y a menospreciarla a causa del llamado «colonialismo intelectual»[1]. La lista de escritores señalados con el dedo por estas inclinaciones es numerosa en la literatura argentina, aunque el fenómeno no es exclusivo de esta literatura. El caso de Griselda Gámbaro es uno de los muchos ejemplos. El carácter vanguardista de su teatro revive la vieja confrontación entre la tendencia vernacular y la universalidad literaria. Se lee en un estudio de un ensayista argentino, que su obra ha sido concebida de espaldas al contorno nacional porque presenta «un material dramático autónomo, casi surgido *ex-nihilo*, poco o nada afín a la búsqueda artesanal en que muchos se encontraban, al menos en la época de composición de sus primeras piezas importantes, *El desatino* y *Los siameses*»[2]. A propósito de *El campo*, el mismo crítico agrega que «cabía sospechar que el periodo de búsqueda verista estaba prácticamente agotado». Griselda Gámbaro misma confirma el sentido de tales comentarios y de otros similares. «Si un autor

[1] Ernesto Sábato usa estos calificativos para atacar las malas imitaciones de la literatura francesa, al hacer la defensa de la legítima tradición greco-romana de la literatura y la cultura argentinas, en su obra *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Ed. Crisis, 1973, p. 71.

[2] Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, Ed. La Bastilla, 1973, pp. 42-43.

—dice— se expresa con imágenes, símbolos, parábolas, o intenta reinventar el lenguaje cotidiano, es acusado de ser hermético, evasivo y de ser inspirado por tendencias extranjerizantes.»[3] Con esto, no sólo pone en perspectiva la conocida controversia, sino que también da la clave de su propia concepción estética.

El hecho de que su teatro sea considerado «no verista» o «evasivo» tiene que ver con su deliberado propósito de crear arte y de rechazar la reproducción fiel de la realidad con medios realistas. Por su actitud de ruptura con las formas vigentes de expresión y de avanzada en busca de renovación, Gámbaro queda de hecho incluida dentro del vanguardismo teatral de hoy. Lo que su obra pone en evidencia es esa «voluntad de estilo» que Ortega descubrió en el arte nuevo de su tiempo, y que Renato Poggioli, más recientemente, ha asociado con la autocontemplación del arte, al analizar el concepto del vanguardismo desde el punto de vista histórico[4]. El teatro de Gámbaro da testimonio de cómo la persistente experimentación teatral que tiene lugar hoy tanto en Europa como en las Américas, es parte de la corriente renovadora que se puso en marcha al acabar el siglo. El anticonformismo que impulsó a Alfred Jarry a crear el desorbitado mundo de fantoches que habrían de escandalizar los gustos de la burguesía parisiense, y que inspiró la proliferación de los «ismos» de la primera posguerra y dio vida más tarde al segundo vanguardismo, sigue inspirando a los autores vanguardistas con un ímpetu semejante. No son exageradas las afirmaciones de Poggioli cuando mantiene que el vanguardismo es un estado crónico típico del arte contemporáneo[5].

Si bien en su obra Gámbaro manifiesta una afinidad con varios de los movimientos vanguardistas europeos, el vigor y la originalidad de sus creaciones exceden las limitaciones de cualquier encasillamiento. La perspectiva alienante del teatro del absurdo, la concepción violenta de la existencia que proponía Artaud para el teatro de la crueldad, las deformaciones del grotesco, la destrucción del lenguaje discursivo a favor

[3] Marcelo Ravoni, «A colloquio con Griselda Gámbaro: Apello a la consapevolezza», *Sipario*, 929-932, 1970, p. 101. La trad. es mía.

[4] Para Renato Poggioli es evidente que el concepto del vanguardismo es un concepto de excepción en la historia de la cultura occidental: «We have to deal with a novelty which is not merely formal, but substantial.» Haciendo referencia a los estudios de Massimo Bontempelli, Poggioli destaca que el conocido erudito «did not hesitate to define avant-garde art as "an exclusively modern discovery, born only when art began to contemplate itself from a historical point of view"», *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 14.

[5] *Ibíd.*, p. 230.

de una nueva función de la palabra, son todos principios que dan sustancia y forma a su particular manera de percibir la realidad[6]. En el centro de la estética de Gámbaro, unificando todos estos aspectos, se encuentra la metáfora, cuyo culto aclaman con tanto fervor las escuelas vanguardistas para evitar la ilusión de la realidad y asegurar la autonomía de la obra de arte. De manera semejante a lo que sucede en el teatro del absurdo, «el escamotear un objeto enmascarándolo con otro», como diría Ortega[7], produce en el teatro en Gámbaro visualizaciones distorsionadas del hombre y de la situación en la que éste se encuentra. Como bien observa Esslin al formular el concepto del teatro del absurdo, los dramaturgos concilian en sus imágenes el doble absurdo que nace, por un lado, de la situación real del hombre, y por otro, de la necesidad del autor de expresar esta situación por medios que se identifiquen con ella. De este modo, el absurdo del contenido y el de la forma se integran en una unidad inseparable[8]. Dicho con otras palabras, las métaforas absurdistas al mismo tiempo que distorsionan la expresión, son recipientes de un mundo ya distorsionado que ha perdido su unidad. En las métaforas de Gámbaro, la realidad que se proyecta —sea ésta la familiar o la de las instituciones— termina siempre por destruir al individuo. El andamiaje metafórico que va componiéndose frente a los ojos del espectador o del lector hace visibles los mecanismos que están en juego para materializar esta destrucción.

Es sobre todo la preocupación por las construcciones metafóricas lo que influye en la transformación del sistema dramático vanguardista. Gámbaro comparte la serie de recursos expresivos que contribuyen a definir la nueva perspectiva estética: destrucción del proceso lineal de causa a efecto; eliminación de acontecimientos con principio, medio y fin; transformación del personaje de carne y hueso en fantoches deshumanizados, y juego lingüístico. El resultado es un teatro de situaciones y temas, desprovisto de intriga, que se estructura según las leyes internas de la obra y el significado de las métaforas. La tensión dramática no está dirigida a provocar suspenso como ocurre en el teatro realista tradicional, sino expectativa ante el proceso de descifrar el diseño

[6] En otro lugar me he ocupado más detalladamente de estos aspectos. Véase mi trabajo, *El vanguardismo en el teatro hispánico de hoy: Fuentes, Gámbaro y Ruibal*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980, cap. 3.

[7] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, III, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1966, p. 373.

[8] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Ed. Doubleday, 1969, pp. 350-351.

metafórico. Con esto, Gámbaro se propone sacudir el conformismo y la pasividad del lector o del espectador confrotándolo con una imagen rebajada del prójimo. Su interés es inducirlo a tomar conciencia de su propia situación al interpretar el código de una pieza y descifrar las variantes temáticas que están en juego. No es necesario hacer una investigación a fondo para descubrir detrás de las chocantes visualizaciones una serie de temas que se vinculan íntimamente con la agresión, la mutilación espiritual del individuo y la violación de su libertad. Estos temas parecen ser los que unifican la mayoría de las situaciones a lo largo de toda la obra de Gámbaro.

Lo que se «ve» en *Las paredes*[9] es una concretización del encierro que padece el hombre en un ambiente que limita su libertad de actuar y hasta le impide toda acción. En última instancia, la habitación a donde el Joven ha sido misteriosamente llevado, y donde progresivamente va reduciéndose el espacio, es una proyección del hombre alienado en un ambiente hostil —la sociedad—. La metáfora se hace transparente y pone al descubierto una realidad falseada en la que el aislamiento y el poder de los más fuertes se combinan hasta que sobreviene la anulación total del más débil. En *El desatino*, como en *Las paredes*, el individuo sucumbe dentro del seno familiar a causa del mismo juego que se establece entre fuertes y débiles. El extraño artefacto de hierro que aprisiona el pie del personaje central, es la metáfora que Gámbaro concibe para sintetizar concretamente la situación del individuo que se encuentra atrapado e inmovilizado por el acostumbramiento a una situación de la que no quiere o no puede evadirse. El rasgo más ostensible en las situaciones de *Los siameses* se asocia con el tema de la autodestrucción del hombre a causa de los mecanismos que él mismo inventa para destruir al prójimo. El aparente absurdo de las visualizaciones en las que el personaje trata de eliminar al «hermano», se vuelve lúcido cuando al final de la obra se queda con la misma sonrisa y la misma postura del muerto. La metáfora de «el campo» en la obra homónima[10] tiene asociaciones con la realidad que resultan aún más negativas, ya que al significado literal del campo como espacio libre se superpone la imagen del campo de concentración, metáfora de la situación extrema en la que el individuo sucumbe, sin otra alternativa, a causa de los sistemas de agresión y poder que destruyen las relaciones humanas. Los personajes son lanzados a una realidad que funciona

[9] Griselda Gámbaro, *Teatro: Las paredes. El desatino. Los siameses*, Buenos Aires, Ed. Argonauta, 1979.
[10] G. Gámbaro, *El campo*, Buenos Aires, Ed. Insurrexit, 1967.

al margen de toda motivación racional, donde las actividades y hasta los diálogos parecieran tener lugar en una serie de círculos viciosos. El juego, recurso tan frecuentado por los dramaturgos vanguardistas, es el instrumento que pone en marcha los mecanismos de destrucción, controlando un tema tan monumental como es el del hombre que, al igual que una bestia perseguida en una cacería, es atrapado y privado de su libertad sin posible escapatoria. La idea de exterminio y de reducción de la condición humana a condición de cosa se hace visible no por una, sino por varias metáforas que se entretejen alrededor de la metáfora total del campo. Gámbaro alguna vez ha comentado a propósito de las asociaciones de «el campo» con los distintos sectores de la realidad, que debe ser interpretado desde tres perspectivas: la realidad del individuo, las de las relaciones sociales y la de la vida contemporánea [11].

La visión alienante de la realidad que ofrece Gámbaro no tendría la fuerza que tiene si no hubiera incorporado elementos del grotesco y del teatro de la crueldad. No se le escapa la noción de que el grotesco se asocia con una realidad que ha dejado de ser segura, porque ha percibido el sentido de unidad y dirección [12]. La concepción de la realidad como si fuera un tablado de marionetas es una de las consecuencias más sobresalientes de esta perspectiva. No encontraremos en sus obras personajes con psicología ni provistos de condición humana. Los conflictos particulares que elabora el teatro realista, han dado paso aquí a formas de existencia y a experiencias humanas arquetípicas. Los personajes han sido creados como metáforas descarnadas del hombre provocando esa mezcla de risa y horror, característica de las manifestaciones del grotesco. Las resonancias de lo cómico y lo ominoso son inseparables de una visión satánica que Gámbaro concibe al incorporar elementos de la crueldad. Es difícil hablar de las diabólicas visualizaciones de las situaciones sin tener en cuenta los planteamientos de Artaud: si «todo lo que actúa es una crueldad», es fundamental que el teatro presente «todo lo que hay en el crimen, el amor, la guerra o la locura» [13]. En el teatro de Gámbaro, si bien los elementos sensoriales, los objetos,

[11] Conversación con Griselda Gámbaro en Buenos Aires, agosto 1976.

[12] Wolfang Kayser funda su teoría del grotesco en los rasgos comunes que tienen las cosas que generalmente se consideran grotescas, y observa: «The grotesque is the estranged world... Structurally, it presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable». *The Grotesque in Art and Literature*, Gloucester, Massachussetts, Ed. Peter Smith, 1968, pp. 184-185.

[13] Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, New York, Grove Press, 1958, p. 85.

vestimentas, acciones, gestos y palabras de los personajes se combinan para transmitir esa crueldad que el autor francés veía en cada rincón poniendo en peligro la existencia del hombre, sin embargo, no son imágenes de violencia física las que surgen de la *mise en scène*. Más bien se trata en Gámbaro de la concepción de una crueldad solapada que progresivamente invade los diversos niveles de las relaciones entre los personajes mientras penetra y sacude la conciencia del espectador. Gámbaro tiene una predilección por lo que Evelyn Picón Garfield define como «sutilezas de la crueldad en tono menor» en contraste con «la violencia abiertamente ensangrentada»[14].

Entre los elementos distorsionantes de las situaciones, ya mencionados, Gámbaro incluye el lenguaje. De manera semejante a otros vanguardistas, ha dado al lenguaje hablado una función metafórica como parte de la metáfora total que es cada obra. Crea un lenguaje petrificado, deshumanizado, vacío, que distorsiona la comunicación y las relaciones humanas. La inhabilidad de las palabras en transmitir los contenidos racionales que hacen posible el discurso, tiene efectos alienantes en las acciones de los personajes. Los diálogos se construyen sobre preguntas y respuestas que no conducen a comunicación alguna, porque lo que se oye es una imitación mecánica del discurso —puro juego—. Pero este juego con palabras no es gratuito. No sólo sirve para crear ambigüedad; también controla el sistemático proceso de falseamiento entre lo que se dice y lo que se hace y, consecuentemente, de la realidad misma. Más aún; todo el mecanismo del mal y la crueldad se funda en este juego destructivo.

No obstante la adhesión de Gámbaro al vanguardismo, la exploración de tendencias renovadoras no quita identidad nacional a su teatro. Es difícil establecer límites nacionales cuando la experimentación tiene lugar por todos lados. En épocas de experimentación, los impulsos están en el aire del tiempo y carecen de fronteras. Esto ocurrió con las primeras manifestaciones vanguardistas —aun cuando aparecieron en Francia— y sigue ocurriendo hoy. Hay en general en el teatro iberoamericano una necesidad de traducir los contenidos de la realidad en formas de expresión independientes del realismo o criollismo. Aun-

[14] Siguiendo la definición de la crueldad y el «Decálogo de la perfecta crueldad», que Philip Hallie proporciona en *The Paradox of Cruelty*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, Evelyn Picón Garfield estudia los matices de la crueldad que Gámbaro elabora, tanto en el significado colectivo como individual. Véase su artículo «Una dulce crueldad que atempera las crueldades: *El campo*, de Griselda Gámbaro», *Latin American Theatre Review*, 13/2 Supplement, Summer 1980, pp. 96-97.

que Gámbaro concibe la obra teatral como una construcción de la imaginación, lo hace a sabiendas que primero debe entendérselas con su propia circunstancia nacional. El culto de la métafora no significa de ningún modo evasión. Por el contrario, Gámbaro es consciente de la estrecha relación que existe entre la obra de arte y la realidad de donde nace. Según palabras suyas, «toda creación es un acto de adhesión y rechazo a la cultura, de adhesión y rechazo al medio, porque es un reordenamiento de la realidad» [15]. El hecho que su teatro proyecte una visión tan chocante del mundo, se debe a que la realidad misma le ofrece esta perspectiva. Pese a que en sus piezas no hay referencia alguna a la circunstancia socio-política argentina, ni mucho menos planteamientos o soluciones, las métaforas traducen, no obstante, el estado de convulsión nacional del que Gámbaro es testigo. Pero su percepción abarca también el estado de agitación que afecta al hombre de todas las latitudes. Por eso, sus obras son al mismo tiempo proyecciones de su propia circunstancia argentina y microcosmos metafóricos de la circunstancia universal.

El análisis del teatro de Gámbaro nos sugiere, de este modo, que su vanguardismo tiene que ver no sólo con una actitud de rebeldía estética, sino también de rebeldía ante la compleja realidad política y social. A este anticonformismo que nace de la toma de conciencia de los males nacionales se refiere Jorge Díaz al resumir las características del teatro vanguardista: «Todos los dramaturgos latinoamericanos —dice— intentan exactamente lo mismo: llegar a expresar un teatro que sea una auscultación de la realidad social de nuestros países. Y esta realidad es cada día menos conformista» [16]. Para Raúl Castagnino, el anticonformismo vanguardista se traduce en fórmulas que ya no persiguen los fines didácticos del teatro tradicional. Observa que el dramaturgo «no busca castigar las malas costumbres, sino exhibir los males congénitos de América» [17]. Todo parece indicar que la conciencia nacional de los autores vanguardistas no se pierde a pesar de la apertura a las escuelas vanguardistas europeas.

Apenas si es necesario señalar que en el teatro de Gámbaro el costumbrismo y el color local no tienen cabida —como no la tiene el realismo tradicional—. No es casualidad que a partir de la experiencia

[15] G. Gámbaro, «Por qué y para quién hacer teatro», *Talia*, 39/40, 1971, p. 5.
[16] Jorge Díaz, «Notas sobre el teatro hispanoamericano», *Teatro difícil*, Madrid, Ed. Escelícer, 1971, p. 30.
[17] Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1974, p. 86.

argentina, su obra tenga características tan universales. Buenos Aires ha sido siempre una de las aduanas culturales más activas de Iberoamérica, y su exposición a los valores europeos ha producido una cultura marcadamente cosmopolita. Sin las supervivencias culturales de las civilizaciones precolombinas —como en el caso de México y Perú—, y estando expuesto a los aportes de diversas culturas europeas, el teatro argentino —lo mismo que la cultura— ha tendido a aclimatar desde sus orígenes las modalidades importadas. Parece exagerado, entonces, hablar en sentido restringido de influencias extranjeras al describir el cosmopolitismo de Gámbaro, cuando la cultura misma que da sustancia a su obra es producto de la dinámica interación de elementos vernaculares y europeos.

Al rechazar las formas convencionales vigentes, el vanguardismo teatral tiende a la innovación, pero, al mismo tiempo, la conciencia de identidad impulsa a los dramaturgos a rescatar viejas formas de expresión y a reinventarlas. Sucede algo similar a lo que pasó con la segunda vanguardia europea al buscarse la asimilación y reajuste de diversas herencias literarias y artísticas[18]. La depuración y absorción de formas teatrales del pasado es tan intensa en el teatro vanguardista como la invención de nuevos recursos expresivos. Gámbaro cuenta con la tradición hispanoamericana como con la europea. ¿Qué son el sinsentido del *cross-talk*, la pantomima, las alegorías y parábolas, y el sentido ritual del teatro, sino formas rescatadas del teatro antiguo, de la imaginería medieval y de los autos sacramentales, del teatro mestizo colonial, y más cerca del presente, de la modalidad del *clown* criollo de los Podestá y del sainete rioplatense?

De lo dicho anteriormente se infiere que no es necesario que Gámbaro haga hablar a sus personajes con el «vos» y el «che» ni que cuelgue calendarios con motivos gauchescos en las paredes para que se reconozca detrás de las visualizaciones una realidad familiar que se identifica con la circunstancia argentina. Pero tampoco la presencia de estos elementos alteraría el carácter universal de las obras. Tal como lo ha visto Ernesto Sábato al definir la literatura nacional, «la clave no ha de ser buscada ni en el folklore ni en el nacionalismo de los temas

[18] Guillermo de Torre destaca que, «a diferencia de lo que sucedió en la primera posguerra, la última no se caracteriza tanto por el florecimiento de nuevas escuelas literarias, de nuevos estilos artísticos, como por la consolidación y expansión de todos los elementos entonces aportados. Mas no es que disminuya el espíritu innovador; es que prevalece el espíritu asimilador», *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965, p. 29.

y vestimentas: hay que buscarla en la profundidad. Si un drama es profundo, *ipso facto* es nacional, porque... expresa de una manera o de otra, los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el substrato de una nación en un instante de su historia» [19].

El «nacionalismo» de Gámbaro nace de esa fidelidad al contorno nacional y de la capacidad de expresar su contenido por medios universales que superan las miopías regionales. Su estética vanguardista concilia lo tradicional y lo nuevo, lo propio y lo europeo, produciendo un teatro que es reflejo del proceso cultural, y que, por lo mismo, se reconoce en el cosmopolitismo de la cultura argentina.

[19] E. Sábato, *Ob. cit.*, p. 31.

4. VALIDEZ O/E INSUFICIENCIA DE LOS CONCEPTOS EUROPEOS PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Paul Verdevoye
Univ. de Paris III

Me sugirió este tema de reflexión la serie de prejuicios de que es víctima el europeo cuando mira a la América llamada latina.

La literatura hispanoamericana es sin duda un lugar privilegiado para apreciar la naturaleza de los intercambios entre Europa y América, ya que en la manera de encarar la historia de dicha literatura se nota la misma influencia que en las relaciones entre ambos continentes. No sólo son las lenguas y culturas europeas las que se impusieron en aquel inmenso territorio, sino que también suele venir de Europa la terminología utilizada para trazar su historia literaria.

¿Qué decir, pues, de una identidad que saca su propia definición de términos ajenos en gran parte a su ser?

Este es el dilema. Hacia fines del siglo XIX, Juan Valera escribía: «La literatura española y la literatura americana son lo mismo.» Para el escritor argentino Juan María Gutiérrez, sin embargo, ya había nacido una literatura independiente en 1846, cuando publicara su *América poética*.

En 1959, Guillermo de Torre se preguntaba todavía: «¿Existe una literatura hispanoamericana?» Hoy día, nadie duda de su existencia, hasta si no se sabe exactamente cómo llamarla: literatura americana de lengua española, como Robert Bazin, o hispano-, o ibero-, o latinoamericana. Fenómeno singular que se repite en los nombres de «Nuestra América», como la llamara Martí, a la que se ha dado una buena docena de nombres, signo de vacilación en que no se puede menos que observar una incertidumbre existencial significativa.

A esta perplejidad se suma la aplicación a la literatura de conceptos de origen extranjero poco satisfactorios. Se suele decir, por ejemplo,

que Esteban Echeverría introdujo el romanticismo en el Río de la Plata. Pero, mientras Víctor Hugo, goloso de exotismo, pinta en sus *Orientales* un desierto que nunca ha visto, en *La cautiva*, el poeta argentino, imitador del maestro francés, describe la pampa que tiene a la vista, y sus indios pertenecen a una realidad nada romántica. Por su parte Arturo Torres-Rioseco (*La gran literatura iberoamericana*), piensa que la mayor parte de las novelas del siglo XIX son de tipo realista. Alberto Zum Felde, en cambio, considera que no existe el realismo antes de los años 1883 ó 1889.

Por lo tanto, a pesar de utilizar una terminología europea, esos autores tienen que reconocer que ésta no cubre exactamente la idiosincrasia de las literaturas hispanoamericanas.

El crítico alemán Rudolph Grossmann (*Historia y problemas de la literatura latinoamericana*), constatando esa distorsión, afirma que las palabras renacimiento, barroco, clasicismo, etc., deben utilizarse entre comillas porque no tienen el mismo valor en Europa y América. Pero él mismo cae en la trampa cuando propone la palabra expresionismo para caracterizar la literatura que está estudiando; es cierto que, al darse cuenta de ello, se enmienda a sí mismo la plana, diciendo que se trata más bien de un expresionismo *latinoamericano*, el que, según él, elabora «la fusión de lo extraño con la sustancia propia».

En los trabajos de Julio A. Leguizamón, Arturo Torres-Rioseco, Jean Franco, por ejemplo, comprobamos una coexistencia entre una terminología europea (clasicismo, neoclasicismo, romanticismo, etc.) y una terminología local: poesía *gauchesca*, tema *indígena*, novela *criolla*.

Un ejemplo más de esta fusión. En su *Historia de la novela hispanoamericana*, Fernando Alegría dice que «romanticismo y realismo se aúnan (...) en la obra novelesca de Fernández de Lizardi». También habla del «realismo romántico» de Blest Gana, o dedica un capítulo a lo que él llama el «realismo naturalista».

La situación se complica aún más porque los críticos advierten a menudo que los fenómenos que están estudiando no coinciden cronológicamente en ambos continentes. Son más tardíos en América, dicen. Sin embargo, del *Periquillo sarniento*, afirma Julio A. Leguizamón que es una novelesca picaresca (*picaresca:* terminología europea), pero que se adelanta al realismo de fines de siglo. Se dijo también del *Matadero*, de Esteban Echeverría, que era un relato realista *avant la lettre*. Luis Alberto Sánchez se compromete aún más cuando dice que *El Matadero* señala el primer atisbo del naturalismo. En su trabajo *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, dice con razón Leo Pollmann que *El señor presidente*, *Los siete locos*, *Nocturno europeo*, *El pozo*, son

novelas existencialistas antes del éxito de Sartre. Por tanto, concluye el profesor alemán: «La teoría de la influencia decisiva de Francia es insostenible», y subraya además las diferencias esenciales entre dos manifestaciones literarias a las que se ha dado el mismo nombre.

Podríamos hablar también del surrealismo, o superrealismo (ambigüedad lexical notable). En su artículo de 1948, titulado «Lo real maravilloso», Alejo Carpentier ha señalado las fronteras entre el movimiento de Breton y sus metamorfosis en los grandes escritores hispanoamericanos. Meditado por Carpentier, Asturias, Neruda, el surrealismo cambia de signo; va perdiendo su cerebralidad francesa para transformarse en recreación de surrealidades hispanoamericanas que se expresaban en las cosmogonías tradicionales; y también echa raíces en la imaginación colectiva.

Distintos aspectos de esta problemática se encuentran en un volumen de la Unesco publicado en 1972, *América Latina en su literatura*. Destaquemos el artículo de José Antonio Portuondo, «Literatura y sociedad», que ve en la mezcla de los géneros —sociología, biografía, novela e historia— una de las características tradicionales de dicha literatura. A propósito de las novelas de Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, y de las propias, Mario Vargas Llosa ha hablado de «realismo total». Tendríamos en la fórmula «realismo total», desde el punto de vista conceptual, el símbolo de esa fusión a la que aludimos hace poco; fusión entre un término sacado de la crítica europea, «realismo», y un adjetivo que implica una aprehensión global de la realidad hispanoamericana.

De alguna manera esta simbolización respondería a la «autointerpretación» reclamada por Mario Benedetti, cuando en un artículo de *América Latina en su literatura* («Temas y problemas») se queja de que la crítica europea siga apreciando a los artistas latinoamericanos a través de las normas europeas.

En otra publicación de la Unesco, la revista *Culturas*, de 1982, Josefina Vásquez lamenta que «los autores extranjeros introduzcan en sus estudios conceptos y problemas de sus propios países, sin tener en cuenta la trayectoria hispánica». Acabamos de ver que no son solamente los extranjeros los que introducen en el estudio de la literatura hispanoamericana conceptos fraguados en el exterior.

Quisiera ahora referirme a la interesante experiencia de un grupo de estudiantes hispanoamericanos que han pretendido establecer lo que dieron en llamar un *Diccionario de conceptos claves de la cultura latinoamericana*. Hace tiempo que no los he vuelto a ver, y no sé si este valioso trabajo ha sido publicado. Contiene un conjunto de posibilida-

des en el que se puede distinguir cinco secciones, que comprenden desde la terminología más dependiente del extranjero, hasta la que más trata de liberarse de ella. Así, en la primera, tenemos expresiones mixtas como las que se encuentran en los manuales, pero siempre con el agregado de un adjetivo que les da un nuevo ropaje: barroco *americano*, realismo *americano*, etc. En la segunda, aparecen innovaciones cocinadas en moldes europeos: el «realismo maravilloso» de Alejo Carpentier, fórmula inventada, como es sabido, a partir de dos conceptos europeos: «realismo mágico», creado por Franz Roh para definir el post-expresionismo alemán, y «lo maravilloso», que obsesionaba al surrealista francés André Breton. En esta sección, los autores se olvidaron del «realismo total» de Vargas Llosa, al que he aludido anteriormente. La tercera comenta conceptos ya admitidos por la tradición propiamente hispanoamericana: arielismo, civilización-barbarie, modernismo, creacionismo, nativismo, etc. La cuarta encierra términos que designan una identidad propia: americanismo, filosofía.pampeana, ideología americana, etc. Y la última denuncia los resultados de los imperialismos culturales con nombres como: alienación, dependencia, etc.

Dentro de una de las secciones, se incluye el indigenismo. Lo mismo se hubiera podido añadir caciquismo o caudillismo, fenómenos que abarcan una copiosa literatura, que casi empieza con la independencia. También merecía introducirse en ese diccionario la fórmula «novela-ensayo» que puede aplicarse al género practicado por novelistas como Mallea, Sábato o el Carlos Fuentes de *La región más transparente*, quienes plantean debates acerca de la identidad nacional en medio de sus ficciones.

Un trabajo colectivo publicado en 1977 tiene un título que es toda una promesa:. *Hacia una crítica literaria latinoamericana*. La coordinadora de este trabajo, Graciela Maturo, declara rotundamente: «Una literatura engendra su propia crítica»; pero ella no pasa de esa intención. Una de sus colaboradoras expresa la idea importante del libro, cuando propone definir al ser latinoamericano «a través de su literatura».

El año pasado, el joven filósofo argentino Jorge Luis Jalfen, en su libro *Occidente y la crisis de los signos*, afirmó que «En América Latina (...) se plantea permanentemente la crítica a la concepción europea del mundo», y que «hoy es necesrio alentar el crecimiento de las diferencias». Para concluir: «Eso contribuye a ahuyentar las fantasías hegemónicas de todo tipo».

De acuerdo. Pero este autor tampoco da solución concreta.

Parecería que las facultades creativas de la literatura hispanoamericanas son tan poderosas que la crítica no ha sabido atinar aún con la

conceptualización adecuada a sus productos. Además, el imperialismo de las metodologías europeas es tan fuerte en los últimos años que la crítica hispanoamericana se deja encandilar por ellas.

Este encandilamiento no es obligatoriamente un mal, piensan algunos críticos hispanoamericanos, hasta los que defienden celosamente una especificidad. Así, Graciela Maturo, en su artículo «Sobre la reintegración de la crítica a la cultura latinoamericana», acepta de buen grado el análisis estructuralista y la nueva crítica, pero con tal que sus métodos se apliquen a lo que ella llama «la recuperación del sentido de la realidad». Y para ella, esta realidad, en la literatura, se da en obras como las de Carpentier, Cortázar, Fuentes, Sábato, García Márquez, que son como *sumas*, a la manera medieval, que contienen significaciones profundas, vitales, permanentes.

Recogiendo los elementos de este inventario somero podríamos decir que la búsqueda de conceptos apropiados viene a ser una necesidad. En una época como la nuestra en la que se habla tanto de las identidades de los pueblos, la originalidad de la literatura hispanoamericana no se puede satisfacer con una conceptualización importada.

Pero no es posible inventarlo todo de una vez. Algunos han evitado el contrasentido agregando el adjetivo *hispanoamericano* a los términos de origen europeo. Otros han obrado mejor buscando conceptos nuevos.

Mientras se está gestando el espíritu creador de la crítica, conviene tal vez no olvidar que, bajo un mismo concepto, se ocultan a menudo realidades distintas.

Bibliografía utilizada

Alegría, Fernando: *Historia de la novela hispanoamericana* (1959), México, Ed. De Andrea, 1966.

Bazin, R.: *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole*, Paris, Ed. Hachette, 1953.

Benedetti, Mario: «Temas y problemas», *América Latina en su literatura*. C. Fernández Moreno, Ed. México, Ed. Siglo XXI, 1972.

Carilla, Emilio: *El romanticismo en la América Hispánica* (1958). Madrid, Ed. Gredos, 2 vol., 1975.

Daireaux, Max: *Littérature hispano-américaine*, Paris, Ed. Kra, 1930.

Fernández Moreno, César (ed.): *América Latina en su literatura*, México, Ed. Siglo XXI, 1972.

Franco, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975 (primera ed. en inglés, 1973).

García Calderón, Francisco: *La creación de un continente*, Paris, Ed. Ollendorff, 1912.

Grossman, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1972.
Jalpen, Luis Jorge: *Occidente y la crisis de los siglos*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1982.
Leguizamón, Julio A.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 2 vol., 1945.
Maturo, Graciela (ed.): *Hacia una crítica latinoamericana*, Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1976.
Pollmann, Leo: *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Gredos, 1971.
Portuondo, José Antonio: «Literatura y sociedad», *América Latina en su literatura* (ed. C. Fernández Moreno), México, Ed. Siglo XXI, 1972, pp. 391-405.
Sánchez, Luis Alberto: *Nueva historia de la literatura americana*, Buenos Aries, Ed. Americalee, 1944.
Sánchez, Luis Alberto: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Ed. Gredos, 1953.
Torre, Guillermo de: *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1951.
Torres Rioseco, Arturo: *La gran literatura iberoamericana* (1945), Buenos Aires, Ed. Emecé, 1951.
Vargas Llosa, Mario: *García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona, Ed. Barral, 1971.
Vásquez, Josefina: «L'emancipation des femmes en Amérique Latine: pour una histoire du present», *Cultures*, Paris, Unesco, VIII, núm. 4, 1982, pp. 91-111.
Zum Felde, Alberto: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, el ensayo y la crítica*, México, Ed. Guarania, 1954.
Zum Felde, Alberto: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, la narrativa*, México, Ed. Guarania, 1959.
Zum Felde, Alberto: *La narrativa hispanoamericana*, México, Ed. Aguilar, 1964.

IV

DISLOCACIONES DE LA IDENTIDAD

A) LA VOZ DE LAS MINORÍAS

1. LA LEGITIMACIÓN INDÍGENA EN DOS NOVELAS CENTROAMERICANAS: *BALÚN CANÁN* (R. CASTELLANOS) Y *HOMBRES DE MAÍZ* (M. A. ASTURIAS)

Martín Lienhard
Génève-Suisse

A partir de los años cuarenta, en Centroamérica, se manifiesta en una serie de relatos de unos cuantos autores vinculados biográficamente con la «zona maya», el transparente proyecto de articular el texto literario de modo radical —y no sólo temático o referencial— con el mundo indígena[1]. Centrándonos en dos de las novelas más significativas de esta serie, *Hombres de maíz* (1949) del guatemalteco M. A. Asturias y *Balún Canán* (1957) de la chiapaneca R. Castellanos, trataremos de presentar sucintamente y a modo de hipótesis las líneas convergentes y divergentes de este proyecto literario.

[1] Incluimos en esta serie, sin pretensiones de exhaustividad, los textos siguientes (se indica el año de la primera publicación y el país de origen»): E. Abreu Gómez, *Canek*, 1940, Yucatán; M. A. Asturias, *Hombres de maíz*, 1949, y *Mulata de tal*, 1963, Guatemala; R. Castellanos, *Balún Canán*, 1957, *Ciudad Real*, 1960 y *Oficio de tinieblas*, 1962, Chiapas; E. Zepeda, *Benzulúl*, 1959, Chiapas; C. A. Castro, *Los hombres verdaderos*, 1959, Chiapas. Los guatemaltecos F. Herrera y M. Monteforte Toledo, contemporáneos de los precedentes, practican una narrativa indigenista de corte más tradicional. Ediciones usadas: *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1968, 6ª edición; *Balún Canán*, México, F. C. E., 1957.

1. La zona maya

La zona maya, bien se sabe, no corresponde a ninguna entidad nacional moderna. Se extiende, *grosso modo*, del istmo de Tehuantepec hasta el río Ulúa (Honduras) e incluye parcial o totalmente, según las fronteras actuales, los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán y el territorio de Quintana Roo, así como las repúblicas independientes de Guatemala, Belice y Honduras. Para destacar la ya antigua identidad socio-cultural de la zona maya, no protegida por fronteras políticas, haremos una breve incursión en la historia general.

Mucho tiempo antes de la conquista española, en los siglos que preceden y suceden a las repetidas irrupciones de los toltecas o nahuas del norte, los grupos mayanses diseminados a través de regiones muy variadas en cuanto a su altura sobre el nivel del mar y su ecología, van creando no precisamente un imperio, sino más bien una especie de civilización común, policéntrica y cambiante. Las señas de identidad de la civilización maya son, en primer lugar, la pertenencia a una familia lingüística común, la de los idiomas mayanses, el exitoso cultivo de una planta sagrada, el maíz, y una religión agrícola dotada de un calendario sofisticado. Los excedentes de la producción alimenticia auspician la aparición de un régimen teocrático con una casta sacerdotal poderosa, que promueve la construcción de centros ceremoniales imponentes.

La resistencia de los principados mayas a la conquista española resulta encarnizada, especialmente en Yucatán. Durante la época colonial, la parte meridional de la zona maya funciona, con el título de gobernación de Guatemala y Chiapas (una audiencia existe en Guatemala desde 1543), como apéndice del virreinato de Nueva España; Yucatán, a su vez, se convierte en otro apéndice del mismo virreinato[2].

En el siglo XIX, después de la independencia y la provisional incorporación al efímero imperio mexicano de Iturbide (1822-1823) la zona maya —pero ya sin la península de Yucatán, sacudida por movimientos separatistas— formará parte de la casi nonata e inestable Confederación de las Provincias Unidas de Centroamérica, para dividirse progresivamente en los estados y territorios mencionados al comienzo[3].

[2] La conquista de Yucatán, muy difícil, dura de 1527 a 1546. Los caciques Canek de Ta Itzá (Petén, actualmente Guatemala) resisten a los españoles hasta 1695. Cf. M. de la Garza, *Literatura maya*, Biblioteca Ayacucho, núm. 57, Caracas y R. Konetzke, *América latina II: La época colonial*, España-México, Siglo XXI, 1979, 9.ª edición.

[3] Cf. G. Sandner/H. A. Steger (editores), *Lateinamerika*, Frankfurt, Fischer, 1973 y

La historia reciente de los diferentes fragmentos de la zona maya presenta, pese a todo, una serie de paralelismos notorios, en parte comunes a toda Centroamérica: conservadorismo y autoritarismo político; ausencia o fracaso de proyectos nacionales o regionales que incluyan la participación de la población indígena, casi siempre mayoritaria; atraso social, debido sobre todo a la demora, la interrupción o la incoherencia de la reforma agraria; frecuentes sublevaciones indígenas, a veces de gran envergadura [4]; resistencia cultural de las colectividades indígenas y desconfianza frente a la arrogancia de la clase dominante *ladina*; penetración imperialista bajo formas destructoras, como la del monocultivo regional (plátano, café, henequén, azúcar, etc.) y la de la extracción petrolífera, a expensas de la agricultura de autoabastecimiento.

En su configuración socio-cultural, pese a la extremada fragmentación política, los aspectos comunes a toda la zona maya predominan, hoy todavía, sobre los aspectos divergentes. Entre todos los aspectos comunes, el de mayor relevancia, para nuestro propósito, es la importancia demográfica, cultural y socio-política que conserva la población indígena en esta zona. El sector indígena de la población, que pertenece en su casi totalidad a alguna de las veinte o más colectividades de habla mayanse, se estima según estadísticas más bien recientes, a más del 50 por 100 de la población global (años cincuenta); en grandes áreas de la zona maya sigue conservando, en realidad, un predominio casi absoluto: tal es el caso del interior de Yucatán, de los Altos de Chiapas y Guatemala [5].

L. Cardoza y Aragón, *Guatemala: las líneas de su mano*, México, F. C. E., 1976, 3.ª edición.

[4] Las sublevaciones indígenas de mayor alcance relativamente recientes fueron: en Yucatán, la «guerra de las castas», que duró aproximadamente de 1850-1910 y que originó la división político-administrativa de la península de Yucatán; su eco resuena en *Canek* de Abreu Gómez. En Chiapas, la sublevación mesiánica de los chamulas-tzotziles, 1868-1870 (v. Vicente Pineda, *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas. Gramática de la lengua tzel-tal*, Chiapas, Imp. del gobierno, 1888), novelada por R. Castellanos en *Oficio de tinieblas*. En Guatemala, insurrecciones de San Juan Ixcoy (1898), Totonicapan (1905), Patzicía (1944), v. Jean-Loup Herbert y cols., *Indianité et lutte de classes*, Paris, Union générale d'editions, 1972, coll. 10/18.

[5] Para dar una idea por lo menos aproximativa de la magnitud relativa y absoluta de la población indígena en la zona maya, ofreceremos a continuación algunas cifras demográficas indicativas, provenientes de varios censos y estimaciones bastante recientes. Para imaginarse la situación de los años cuarenta y cincuenta, se puede partir de la observación de que la población indígena, en cifras absolutas, sigue creciendo ligeramente, pero su porcentaje de la población global tiende a disminuir. Las cifras en sí dependen, por una parte, de la definición de lo que es un «indio», y por otra, de la sinceridad de las respuestas.

Si agregamos a todas estas consideraciones histórico-demográficas el fenómeno de la supervivencia de elementos indígenas en las culturas populares mestizas, *ladinas*, sobre todo en el campo y las aglomeraciones pequeñas[6], resulta evidente que un narrador culto de esta zona, a menos de carecer totalmente de sensibilidad popular o, más escuetamente, de vínculos con el campo, la provincia o los estratos inferiores de la ciudad, no puede cerrar los ojos ante la abrumadora presencia indígena; dicho de otro modo, no puede no documentarla de alguna manera en sus escritos.

2. La segunda vida del «Popol Vuh»

Antes de entrar de lleno en nuestra problemática, nos parece útil señalar algunas particularidades del pasado literario de la zona maya. De todos los pueblos de la América prehispánica, los de habla mayanse fueron los que trabajaron con mayor ahínco en el perfeccionamiento de la escritura glífica, los que atribuyeron la mayor importancia a la escritura para la conservación y la transmisión del discurso «literario» (religioso, mítico, histórico). Es plausible que sea por la misma razón que algunos pueblos mayas, al revelárseles la ventaja del alfabeto para la transcripción fonética de los textos, lo adoptaron con mucho entusiasmo. Al contrario de los quechuas y de los aztecas, que lo usaban casi exclusivamente para pedir cuentas a la administración española y negociar con ella, los mayas lo dedicaron a sus propios fines historiográficos, mitográficos y otros. Esta diferente actitud frente a las potencialidades del alfabeto repercutió naturalmente en las prácticas literarias de las zonas respectivas. En México y el Perú, el uso de la escritura alfabética por parte de ciertas personalidades indígenas o mestizas permitió la producción, dentro del circuito colonial, de una literatura

Guatemala (censo de 1964): 4.287.700 habitantes, de los cuales 1.904.000 indios; según la Enciclopedia británica, 15.ª edición (1975) habría unos 920.000 quichés-cakchiqueles-tzutujiles, 350.000 mames, 300.000 kekchis, 20.000 ixiles, etc. Península de Yucatán (censo de 1970): 1.138.061 habitantes, de los cuales 443.050 indios, en su mayoría mayas yucatecos. En Tabasco (E. B., 1975), habría 30.000 choles (incluidos algunos que viven en Chiapas), 20.000 chontales, etc. Chiapas (censo de 1970): 95.783 tzotziles, 99.412 tzeltales y (estim. E. B. 1975) 12.000 tojolábales, etc. En Honduras, según el censo de 1961, hay un 20 por 100 de indios; los chortíes, entre Honduras y Guatemala, son (estim. E. B. 1975) 33.000. Belice, ex Honduras británico (censo de 1970): 10 por 100 de indios, en general yucatecos.

[6] V. R. N. Adams, *Encuesta sobre la cultura de los ladinos en Guatemala*, Guatemala, Minist. Educación Pública, 1956.

escrita híbrida o «mestiza», que coexistía con la literatura indígena propiamente dicha, de tradición oral y de práctica colectiva[7]. En la zona maya, en cambio, el alfabeto favoreció el surgimiento de una literatura clandestina, escrita —mediante el alfabeto— por indígenas y destinada a los mismos indígenas. El primer texto que se podría calificar, en la zona guatemalteco-chiapaneca[8], de mestizo, porque ostenta el impacto del discurso indígena en la escritura española, fue el que reunió las *Historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*, redactado al comienzo del siglo XVIII por el padre Francisco Ximénez[9]. El manuscrito ofrece la primera traducción al español del *Popol Vuh* o «Libro (del) común», texto sagrado de los quichés, que ellos mismos habían adaptado al alfabeto en el siglo XVI, sin darlo a conocer a ninguna autoridad española.

Ahora bien, precisamente el *Popol Vuh* y otros textos mayas antiguos, traducidos al español en fechas más recientes, se convertirían en uno de los puntos de partida decisivos para los proyectos novelescos de Asturias, R. Castellanos o Abreu Gómez; al modo de una reserva de discurso indígena, estas narraciones alimentarán uno de los ejes de significación de los relatos modernos[10]. El otro estímulo decisivo, que cristalizará también en eje significativo, es sin lugar a dudas la preocupación «indigenista» de los autores, su afán de contribuir a solucionar el problema político más explosivo de Guatemala, del oriente de Chiapas, de la península de Yucatán: la situación socio-cultural y política sin salida a que están sometidos los indios. Dicho de otro modo, si la realidad social, tal como la viven y sufren los indios, abastece a estos escritores con abundantes materiales testimoniales, los relatos antiguos les proponen una serie de formas y de motivos literarios de apariencia indígena. Dentro de este modo de producción literaria, los grupos in-

[7] Cf. M. Lienhard, «La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, número 17, Lima, 1983 (en prep.).

[8] La crónica de Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (hacia 1560), México, Porrúa, 1978, 11.ª edición, si bien ofrece una invalorable información acerca de los mayas, no muestra la huella del discurso indígena en su escritura.

[9] Publicado por C. Scherzer, Viena, Gerold, 1857.

[10] Se trata sobre todo del *Popol Vuh* maya-quiché (trad. A. Recinos, México, F. C. E., 4.ª edición, 6.ª reimpresión, 1970), del *Libro de los libros de Chilam Balam* yucateco (trad. A. Barrera Vásquez y S. Rendón, México, F. C. E., 1969, 4.ª edición), de los *Anales de los cakchiqueles* (trad. A. Recinos en M. de la Garza, *Literatura maya*, *op. cit.*). E. Abreu Gómez «se encomienda» a varios textos yucatecos menos conocidos. Asturias extrae materiales de la información azteca de Sahagún (cf. *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición y traduciones de A. M. Garibay, México, Porrúa, 1979, 4.ª ed.).

dígenas actuales, en tanto que portadores de contenidos y formas culturales y artísticas, no juegan sino un papel marginal. Este límite, la escasa permeabilidad de los textos narrativos con respecto a las culturas indígenas vivas, es un rasgo constitutivo de la literatura *ladina* en la zona maya: a la imposible inmersión en el mundo indígena, ella sustituye la sugestión de su presencia.

3. «Balún Canán»: testimonio y autocrítica

¿Cómo llega a concretarse tal proyecto literario *ladino* en la realidad textual de las dos novelas? El comienzo de la obra de R. Castellanos —título, epígrafe, diálogo inaugural— resulta una puesta en escena muy gráfica de la solución que se dará ahí a los problemas narrativos planteados:

BALÚN CANÁN

> Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato.
>
> Nosotros no hacemos más que regresar; hemos cumplido nuestra tarea; nuestros días están acabados. Pensad en nosotros, no nos borréis de vuestra memoria, no nos olvidéis.
>
> *El libro del consejo*

I

> —... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño en la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y les baste un soplo, solamente un soplo...
> —No me cuentes ese cuento, nana.
> —¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?
> —No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años.

Detrás del breve enunciado en lengua *tzeltal Balún Canán* («los nueve guardianes»: nombre antiguo de la ciudad de Comitán), se oculta una novela escrita en *español*; la palabra indígena debe sugerir al lector su inmersión en el universo desconocido de los indios tzeltales del oriente de Chiapas. El epígrafe —dos citas del *Popol Vuh* maya-quiché, en español— desemboca sin transición, desbordando los límites con-

suetudinarios de un epígrafe, en un discurso directo pronunciado por una voz indígena, que abre el relato. Esta voz, como se descubre luego, pertenece a la nana (niñera) de la narradora, supuestamente una niña de siete años. A nuestros ojos aparece así una articulación precisa —aunque ficticia— entre el discurso indígena antiguo, el discurso indígena actual y el universo narrativo de la novela: el viejo discurso del *Popol Vuh* de los quichés sobrevive en el de la nana tzeltal, que sobrevive a su vez, en «línea materna», en el de la novela. Mediante esta articulación, la novela se atribuye a sí misma, sin duda para legitimarse, una ascendencia *Popol Vuh*. No escapa a nadie que tal genealogía es imaginaria, porque escamotea no sólo la cuestión de la transición de un idioma a otro (quiché-tzeltal-español), sino también la oposición fundamental que existe entre una narratividad arcaica y el discurso novelesco moderno. La retórica del discurso de la nana no es (ni podría ser) la de los indios tzeltales contemporáneos[11], no es siquiera (como sí hubiera sido posible) la del discurso oral de los indios castellanizados; su verdadero modelo, como se puede constatar al parangonarla con las citas del *Popol Vuh*, es la retórica hierática, lapidaria e incantatoria de los textos mayas antiguos... traducidos al español. Resulta que el texto novelesco, cuando quiere sugerir la presencia del discurso indígena contemporáneo, recurre paradójicamente al modelo que le ofrecen las traducciones de los textos mayas antiguos.

Una serie de otros fragmentos de «discurso indígena auténtico», diseminados a lo largo de la novela, tienden a confirmar esta observación. Varios de ellos, muy curiosamente, corresponden a la modalidad menos típica (y menos verosímil) del discurso indígena: representan textos redactados en español para lectores indígenas. Tal es el caso de los memoriales acerca del pasado remoto e inmediato de la hacienda de Chactajal, escritos respectivamente por el «hermano mayor de la tribu» (Primera parte, XVIII) y el líder campesino Felipe (Segunda parte, VII). Muy semejante a estas «crónicas indígenas» es el conjunto de la Segunda parte de la novela, que relata, protegida por un epígrafe del *Chilam Balam de Chumayel*[12] y animada por un aliento épico a veces

[11] El discurso oral actual de los *bats'il winik* (tzeltales) se puede conocer hasta cierto punto a través de los textos bilingües de C. A. Castro, *Narraciones tzeltales de Chiapas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.

[12] Este epígrafe resume y da el tono de la crónica que constituye la segunda parte (p. 75).

> Toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud, como llega a su poder y a su trono.
>
> *Chilam Balam de Chumayel*

muy poderoso, el cataclismo que acaba con la hacienda. En resumen, la autora, para convencer al lector de la ascendencia e inspiración indígena del texto, opta por inspirarse en el discurso prestigioso y reconocible de los textos mayas antiguos, cuya eficacia mitológica ya se ha convertido, con el pasar de los siglos, en encanto literario. La relativa ventaja que implica esta estrategia narrativa es precisamente la de ofrecer al lector hispanófono un discurso indígena «familiar» por su parentesco con el de *Popol Vuh* en español y otros textos semejantes. Su desventaja, en cambio, radica en una relativa inautenticidad congénita, en rigor casi inevitable en una novela indigenista *ladina*: la esencia oral viva del discurso indígena queda forzosamente fuera de su campo; el universo referencial, en este caso el de los indios tzeltales, no interviene sino escasa o indirectamente en la escritura, y no desempeñará papel alguno en la difusión-recepción del libro.

Ahora bien, el mero hecho de atribuir a una colectividad maya actual, sumida en la miseria y desprestigiada a los ojos de los representantes de la ideología dominante, un discurso indígena aureolado por el prestigio del *Popol Vuh*, si constituye quizá la confesión de un fracaso literario, representa también un paso adelante hacia el pleno reconocimiento de los valores indígenas *actuales*. Uno de los méritos principales de *Balún Canán*, además, es el hecho de no ocultar su ambigüedad indigenista constitutiva. La autora, en efecto, introduce ficcionalmente su propia situación de escritora *ladina*: la narradora de la primera y de la tercera parte de esta novela-retablo, una niña asombrada, crédula-incrédula frente al mundo de los indios tzeltales, corresponde autobiográficamente a la niña Rosario Castellanos, hija de un hacendado (o ex hacendado) de Chiapas[13]. Y si el discurso indígena no alcanza una autencidad plena en esta novela, aunque sí a veces una gran belleza[14], el de la niña-narradora extrae sin duda su carácter ima-

[13] R. Castellanos nació como hija de un terrateniente de Chiapas y vivió su niñez en una hacienda cerca de Comitán, entre indios de habla tzeltal (ignoramos si la escritora llegó a dominar este idioma). A raíz de la reforma agraria impulsada por Cárdenas (1934-40), su padre repartió y regaló sus propiedades (¿a quién?): v. G. W. Lorenz, entrevista con R. Castellanos en *Dialog mit Lateinamerika*, Tübingen-Basel, Erdmann, 1970, pp. 275-315.

[14] Véase, por ejemplo, esta meditación alrededor del eje *agua*, que tiene al parecer resonancias tzeltales (*ja*: agua):

> Los que por primera vez conocieron esta tierra dijeron en su lengua: Chactajal, que es como decir lugar abundante de agua.
> El gran río pastor llama, con su voz que suena desde lejos, a los riachuelos

ginativo y poético de la relación privilegiada que tuvo la niña *ladina* con el mundo tzeltal. Es a partir de esta perspectiva también que se evocan numerosos elementos materiales y espirituales de la cultura tzeltal, no falseados, sino filtrados a través de una conciencia infantil (el volador, el *zulúm* Catashaná, los *nahuales*, la leyenda de las tres humanidades, etc.)[15].

4. «Hombres de maíz»: un mito guatemalteco

Con el despliegue de una imaginación verbal descomunal y llena de humor, verdaderamente asombrosa, el escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias intenta resistir, en *Hombres de maíz*, a los condicionamientos socio-culturales que pesan sobre la escritura novelesca (neo-indigenista) en la zona maya. Las líneas de fuerza que operan en esta novela ostentan no pocas convergencias con las de *Balún Canán* y de *Oficio de tinieblas*[16], la segunda novela de Rosario Castellanos; las divergencias se hallan ante todo en la mayor o menor importancia de la función testimonial en la relación estética del texto con el mundo indígena real.

El comienzo de la novela de Asturias —título y primeros párrafos—

> tributarios (...). Pero desde que nacen llevan su nombre, su largo nombre líquido —Canchanibal, Tzaconejá—, para entregarlo aquí, para perderlo y que se enriquezca la potencia y el señorío del Jataté.
> Agua donde se miró el mecido ramaje de los árboles. Agua, amansadora lenta de la piedra. Agua devoradora de soles. Todas las aguas no son más que una: ésta, con su amargo presentimiento del mar (p. 192).

[15] Estos elementos «filtrados» serían difíciles de controlar, tanto más que la cultura tzeltal se divide prácticamente por municipios (v. A. Villa Rojas, *Los tzeltales*, México, I. N. I., 1977, 4.ª ed.).

[16] El argumento de la segunda novela neo-indigenista de R. Castellanos, *Oficio de tinieblas* (1962), se basa en el gran susto histórico de los *ladinos* de Chiapas, la insurrección mesiánica de los tzótziles (1868-70), que culmina con la crucifixión de un niño indígena (véase Pineda, *op. cit.*), engendrado —según la novela—, por un *ladino*. En este relato, R. Castellanos suprime la narradora *ladina* de *Balún Canán* y le sustituye una instancia épica y anónima, casi divina, capaz de asentarse, según las necesidades del momento, en las conciencias indígenas (sobre todo, la de la sacerdotisa Catalina) y *ladinas*. La retórica se acerca a menudo a una de tipo *Chilam Balam*. El transcurso alucinante de la narración se alimenta de la puesta en escena de movimientos multitudinarios, encabezados por los protagonistas carismáticos Catalina y Winiktón (*winik*, significa hombre, en tzeltal). Con esta novela, Chiapas se dota de una suerte de contradictoria epopeya nacional, que ubica la identidad sociocultural de la región en la lucha a muerte entre indios y *ladinos*.

alude ya indirectamente a los dos ejes previsibles y efectivos del texto: uno derivado de las narraciones mayas antiguas y otro de la resistencia indígena moderna. Los «hombres de maíz» son, por una parte, los de la cuarta humanidad —la definitiva— creada por los dioses maya-quichés del *Popol Vuh*; son también, en oposición a los maiceros *ladinos* que producen con fines de lucro, los indios cultivadores del maíz sagrado para su propio uso. Como sucedió años antes en *Canek* (1940) del yucateco E. Abreu Gómez, como sucederá en *Balún Canán* (1957) y en *Oficio de tinieblas* (1962) R. Castellanos, el conflicto central de *Hombres de maíz* (1949) se basa en un acontecimiento sintomático de la historia indígena moderna, concretamente en la lucha que libraron hacia 1900 los indios (ixiles) de Ilóm (noroeste de Guatemala), encabezados por el cacique y brujo Gaspar Hijom, contra un grupo de colonos mexicanos que intentaron ocupar, con la autorización del gobierno guatemalteco, las «tierras de nadie» de los indios[17].

A partir de estos dos ejes (mitología maya-quiché antigua, historia contemporánea de los indios mayanses), Asturias, probablemente sin la intención de crear un relato culturalmente verosímil, juega imaginativamente con una multitud de elementos histórico-culturales, mitológicos, simbólicos y verbales, extraídos de una reserva casi infinita: textos mayas y mexicanos clásicos, imaginería surrealista, historia e infrahistoria regional, sociolectos guatemaltecos, etc. No nos incumbe aquí inventariar la arqueología del texto, empresa realizada magistralmente por G. Martín en su edición crítica de *Hombres de maíz*[18]; nos limitaremos a presentar algunas observaciones generales acerca de la articulación de este texto narrativo con el mundo indígena.

Contrariamente a lo que se puede constatar en las dos novelas de R. Castellanos y en la gran mayoría de los relatos indigenistas mexicanos y aún andinos, *Hombres de maíz* no se refiere, fuera de alusiones sin valor estructural[19], a ninguna colectividad indígena en particular, pese a la ubicación geográfica precisa de algunos escenarios novelescos (Ilóm, cf. más arriba; San Miguel Acatán, Cuchumatanes, Huehuetenango). El mundo de esta novela, considerado en general por los

[17] Según un artículo no firmado aparecido en *El Imparcial* de Guatemala del 4 de enero de 1927, reproducido por G. Martin en su edición crítica (cf. n. 18), pp. 245-46.

[18] *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, prefacio de J. Cassou, estudios de M. Vargas Llosa, G. Martin, G. Meo Zilio, Paris, Klincksieck y México, F. C. E., 1981.

[19] Así, en el cap. XVI, p. 173, aparece inesperadamente una alusión a la etnia de los indios que viven en San Miguel Acatán: la de los «chuj», pequeño grupo de (estim. Encicl. Brit. 1975), 13.000 miembros.

lectores como «maya», es en realidad un mundo imaginario o mítico, no por tener que ver con alguna mitología maya en el sentido que dan los etnólogos a esta palabra, sino por constituir mediante la escritura, a partir de elementos dispersos y heterogéneos, un mito literario *ladino*, guatemalteco, tendencionalmente nacional. La «atmósfera maya» que cree detectar el lector en el texto se debe menos a la presencia inobjetable de elementos documentales difícilmente controlables, que a una serie de hábiles artificios mitográficos de Asturias.

El primero y quizá el de mayor alcance significativo es el hallazgo de la «poética maya» que se aprecia en el capítulo inaugural (y en otros lugares) del texto. Esta poética combina de modo feliz una enunciación lapidaria de efecto hierático, la antropomorfización de la tierra, conocidos símbolos mesoamericanos (la serpiente, el conejo), imágenes de montaje sugestivo (la «culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos»), un vocabulario regional y una repetitividad que el lector asocia, por lo menos desde los trabajos de F. Boas[20], con las literaturas primitivas. Ninguno de estos ingredientes, naturalmente, se puede atribuir con exclusividad a algún grupo maya existente, pero su combinación transmite la ilusión de una presencia maya.

En el mismo orden de ideas, los mitos, los ritos, las creencias y los símbolos indígenas que asoman en *Hombres de maíz* proceden muy a menudo de fuentes mesoamericanas antiguas, cuya pertinencia no es ya etnográfica, sino literaria. En el texto de Asturias, por consiguiente, tales elementos no están al servicio de una función documental, sino cumplen el papel de elementos narrativos autónomos de «sabor indígena«. La curación de la ceguera de Goyo Yic, por ejemplo, se inspira en la medicina azteca prehispánica, mientras que la creencia en los *nahuales* (dobles), representada ficcionalmente en la aventura del correo Nicho, existe actualmente entre los mayas[21]. Sin embargo, la búsqueda de Goyo Yic devuelto a la videncia, y el descenso nahualístico de Nicho encuentran su significación no en el nivel de las prácticas mayas o aztecas, sino en el mundo novelesco asturiano convertido en mito *ladino*.

[20] F. Boas, *Primitive art* (1927), New York, Dover, 1955, pp. 299-348.

[21] En las secuencias de la curación de Goyo Yic (le debo el dato a G. Martin) Asturias sigue de cerca a Sahagún (*op. cit.*, Libro X, cap. XXVIII, párrafos 14-19). Respecto al nahualismo, acerca del cual se encuentran opiniones bastante divergentes, v. por ejemplo, F. Termer, *Zur Ethonologie und Ethnographie des nördlichen Mittelamerika*, Berlin, Ibero-amerikanisches Archiv, IV, Heft 3, octubre 1930.

Otro artificio del texto, el de fortalecer la ilusión de una presencia maya mediante la inyección de una fuerte dosis de voces de origen indígena (no sólo maya), desenmascara en un segundo nivel su estatuto *ladino*: estas voces, que son meros guatemaltequismos, elementos del léxico *ladino*, no tendrían obviamente ninguna razón de ser en un discurso auténticamente indígena. La configuración lingüística global de *Hombres de maíz* demuestra, por si era necesario, que M. A. Asturias no estuvo buscando ninguna vinculación documental o mimético-realista con el mundo indígena. En los diálogos de la novela, por ejemplo, el escritor guatemalteco no se preocupa de atribuir a los protagonistas indios un lenguaje especial que sea un equivalente castellano de su propio lenguaje, como sí lo hizo Arguedas, en el Perú: los indios asturianos hablan, con regocijo y contra la verosimilitud, aún entre ellos, en *ladino*[22].

Ahora bien, la falta de vinculación con un universo indígena concreto, lejos de disminuir el valor literario de *Hombres de maíz*, neutraliza tan sólo su valor de documento etnográfico. De todos modos, ¿con qué colectividad maya concreta habría podido identificarse un escritor de origen capitalino, formado como abogado, estudioso en París de la cultura maya clásica y arqueológica, para mencionar sino tres etapas de la vida de Asturias?[23] *Hombres de maíz*, si no es un documento etnográfico, es un documento de la cultura guatemalteca *ladina*: un mito literario de Guatemala.

[22] Según Adams, *op. cit.*, hacia 1950, en las montañas del oeste y noroeste (escenario novelesco de *Hombres de maíz*) prevalecen las comunidades de tipo tradicional, donde todas las mujeres y algunos hombres son aún monolingües de un idioma mayanse (pp. 23-24). Podemos agregar que los indios bilingües hablan entre ellos preferentemente el idioma nativo.

[23] A través de una serie de entrevistas de los años sesenta (cf. G. Lorenz, *op. cit.* pp. 351-399 o L. Hars, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, pp. 87-127), Asturias creó el «mito» de su «indianidad», que se apoya en la reivindicación de una ascendencia maya por línea materna y de una niñez casi indígena en Salamá, así como en las traducciones al castellano de textos mayas. Queremos aclarar a este respecto que la madre de Asturias fue una maestra que se casó con un hombre que sería, en el momento del nacimiento de M. A. Asturias, presidente de la Corte Suprema de Guatemala (G. Lorenz): no llegaba a tanto una india «maya» hacia 1900; además, Asturias no mencionaba nunca cuál fue su idioma nativo. Salamá, donde Asturias vivió algunos años a comienzos del siglo, y de donde procedía su familia materna, había sido en épocas anteriores territorio *pipil* (un grupo no maya, sino *azteca*); en todo caso, en tanto que cabecera de una provincia mixta (Baja Verapaz), se trataría más bien de un pueblo *ladino*. En cuanto a las traducciones de Asturias (que no hablaba, según confesión a Harss, ningún idioma nativo), basta aclarar que se hicieron a partir de versiones francesas realizadas por el maestro parisino de Asturias, G. Raynal.

5. Dos estéticas *ladinas*

Para concluir estas reflexiones, volveremos muy brevemente sobre la cuestión de las convergencias y divergencias que se han podido apreciar entre las estrategias narrativas respectivas de dos novelas que hemos ubicado dentro de una misma serie literaria. La vinculación testimonial con el mundo tzeltal en *Balún Canán* o la elaboración de un mundo maya imaginario en *Hombres de maíz* revelan dos actitudes distintas no sólo en términos estéticos (realismo testimonial vs. realismo imaginativo), sino también en su ideología. En *Balún Canán*, R. Castellanos valoriza la cultura tzeltal por sí misma y en su relación con el universo *ladino*, mientras que para el autor de *Hombres de maíz*, la cultura maya imaginaria constituye uno de los elementos centrales para una identidad cultural guatemalteca. En este sentido, aunque con matices, si R. Castellanos resulta ante todo indigenista, Asturias tiende hacia una forma de nacionalismo. Sin embargo, en su coincidente incapacidad para acercarse de modo más auténtico a la cultura indígena, las dos novelas son típicos productos de una intelectualidad *ladina* centroamericana y aun mesoamericana, totalmente desligada de las culturas indígenas vivas. Formulándolo en términos positivos, pondremos de relieve la apertura que significa este tipo de narrativa: las dos novelas retratan una conciencia intelectual *ladina* que intuye el papel necesariamente relevante de los indios en cualquier proyecto de construcción de sociedades viables en la zona maya.

2. LITERATURA AFRO-HISPANOAMERICANA: ÓPTICA ESTÉTICA E IDEOLOGÍA AUTORAL

Adriana Lewis-Galanes
Temple University Philadelphia, Pennyslvania

El crítico que se dedica al estudio de la literatura afro-hispanoamericana se enfrenta con una pregunta que exige la reflexión metódica: ¿es válida la conclusión abstraída del examen crítico de los textos tipográficos asequibles[1], en cuanto a especificaciones de óptica estética e ideológica autoriales, cuando sólo se cuenta con textos publicados para consumo común en una sociedad que, en gran parte, insiste en negar la africanidad como un importante elemento en su composición[2]. Se intenta aquí una indagación del problema propues-

[1] Me limito a asuntos de transmisión tipográfica pues incluir aquí asuntos tocantes a la expresión oral, aunque importantísimos, confundiría dos problemas distintos a pesar de que se enlazan como imperativos en el análisis de la expresión literaria del afro-hispanoamericano. Ver: José Juan Arrom, «El negro en la poesía folklórica americana», *«Miscelánea de estudios dedicada a Fernando Ortiz*, I, Habana, 1955, pp. 82-106; Jean Franco, «Criticism and Literature within the Context of a Dependent Culture«, *Occasional Papers 16* New York University, Ibero-American Language and Area Center. 1975; Edouard Glissant, «Free and Forced Poetics», *Alcheringa: Ethnopoetics. A First International Symposium*, Boston, Boston, University, 1976; George Quasha, «DiáLogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry», *New Literary History*, 8, 1977, pp, 485-506. Un estudio de la oralidad en la poesía de Manzano, empleando el marco teórico propuesto por Walter J. Ong, particularmente en *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982; serviría de modelo para el entendimiento de las llamadas «fallas» de secuencias aditivas, escasez de análisis, redundancia fraseológica, tono agonístico sin distanciamiento, al igual que otras estructuras de comunicación tachadas de contrarias a la expresión «artística» en las creaciones impresas de gran parte de la literatura.

[2] No es la única pregunta que nos inquieta. Entre muchas, nos acosan las planteadas por Richard L. Jackson en *The Black Image in Latin American Literature*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976; pues si ésas se trasponen a la práctica de la crítica literaria desatendiente de la óptica del afrohispanoamericano, la perspectiva antinó-

to, explorando aquel sector donde la existencia de textos se ha caracterizado como *excepcional*, dado el que se escribieron antes de la abolición de la esclavitud: la expresión literaria del negro en Cuba durante la primera mitad del siglo XIX, con atención particular a la poesía de Juan Francisco Manzano.

Antes de entrar dentro del marco de investigación que nos asignamos, se requieren ciertos deslindes dilucidadores. Establecidos ya los confines espaciales y temporales de la pesquisa[3], se obliga la división de los textos disponibles en cuanto al punto de vista autorial manifiesto: los escritos por afro-hispanoamericanos dentro de su experiencia (el negro es el sujeto, aunque no sea el tema), los redactados por miembros del grupo no afro-hispanoamericano acerca de la experiencia fictivamente vital del afro-hispanoamericano (el negro es el objeto personado como sujeto), y los que incluyen al afro-hispanoamericano a manera de tópico o detalle costumbrista (el negro es materia adjetivamente)[4]. A su vez, los textos escritos por afro-hispanoamericanos se dividen en dos grupos generales: la expresión de la vivencia del negro dentro de moldes artísticos europeizantes y sujeta a la norma estética inherente a esa matriz, y la expresión de la vivencia del negro en un cauce lingüístico regido por una estética afro-hispanoamericana. Estos conjuntos clasificatorios generan de sí , y entre sí, otras categorías especificativas —afinaciones que tienen ya una importante bibliografía[5].

mica del explicador efectuaría una perversión de la misión crítica. Como contraveneno, ver: *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*, ed. Miriam Da Costa, Port Washington, N. Y., 1977.

[3] Aunque son los mismos de Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés), no traemos a colación aquí asuntos contrastivos, ya habituales cuando se habla de Manzano: «las comparaciones de ingenio a ingenio... son siempre odiosas» (*Quijote*, II, 2).

[4] Bibliografía esencial: Lemuel Johnson, *The Devil, the Gargoyle and the Buffoon: The Negro as Metaphor in Western Literature*, Port Washington, N. Y. Kennikat Press, 1969, y Richard L. Jackson, *Black Writers in Latin America*, Albuquerque, Univcrsy of New Mexico Press, 1979. Tocante al arco antillano: G. R. Coulthard, *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1958, e Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero. El Negro en la cultura puertorriqueña*, Humacao, Puerto Rico, Furidi, 1974. De transfondo imprescindible: Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, London, Pall Mall Press, 1967.

[5] Addison Gayle, Jr., «Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic», *The Black Aesthetic*, New York, Doubleday, 1971 Lloyd W. Brown, ed., *The Black Writer in Africa and the Americas*, Los Angeles, California, Hennessey & Ingolls, 1973; Martha K. Cobb, «The Black Experience in the Poetry of Nicolás Guillén, Jacques Roumain, Langston Hughes» (Disertación, Ph. D., The Catholic University of America, 1974); Antonio Olliz-Boyd, «The Concept of Black Aesthertics as Seen in Selected Works of Three Latin American Writers: Machado de Assis, Nicolás Guillén and Adalberto Ortiz»

Ahora bien, de acuerdo con la crítica dedicada a la expresión literaria de Juan Francisco Manzano[6], éste se caracteriza como el afro-cubano que escribe dentro de la experiencia del esclavo, y luego del recién liberto, utilizando modelos criollos y españoles informados de una estética contraria a la africana.

Dado que, con poquísimas excepciones[7], la crítica estudia la obra

(Disertación, Ph. D., Stanford University, 1975); Richard L. Jackson, «Black Phobia and the White Aesthetic in Spanish American Literature», *Hispania*, 48, 1975, pp. 467-480, Disentimos de los postulados expuestos por Janheinz Jahn en *A History of Neo-African Literature: Writings in Two Continents*, London, Faber and Faber, 1968, cuya negación del factor étnico y reducción del *estilo* neoafricano a rasgos estereotipados han efectuado que una gran erudición se malgaste en seudouniversalizar la óptica del hombre creante.

[6] Ver: José Fornaris y Joaquín Lorenzo Luaces, *Cuba Poética*, La Habana, 1861; Francisco Calcagno, *Poetas de color*, Habana, *La Revolución*, 1868; edición aparte en 1879; Carlos M. Trelles, «Bibliografía de autores de la raza de color de Cuba», *Cuba contemporánea*, tomo 43, número 169, La Habana, 1927, pp. 30-78; José L. Franco, *Autobiografía, cartas y versos de Juan Fco. Manzano*, La Habana, Municipio de La Habana, 1937; José Z. González del Valle, *La vida literaria en Cuba: 1836-1840*, La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1938; José A. Fernández de Castro, *El tema negro en las letras de Cuba: 1608-1935*, La Habana, Ediciones Mirador, 1943; G. R. Coulthard, *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958; Cintio Vitier, «Dos poetas cubanos: Plácido y Manzano», *Bohemia*, La Habana, 14 de diciembre de 1973, Ivan Schulman, *Juan Francisco Manzano: Autobiografía de un esclavo»*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975; Richard L. Jackson, *Black Writers in Latin America*, UNM Press, 1979; y Edward J. Mullen, ed. *The Life and Poems of a Cuban Slave: Juan Francisco Manzano, 1797-1854*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1981.

[7] Nótese que la *Autobiografía* de Manzano se tradujo y publicó en inglés en 1840, pero no se conoció impresa en español hasta 1937 (ed. J. L. Franco). El relato autobiográfico de Esteban Montejo, recogido y puesto en orden por Miguel Barnet en *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Instituto de Etnología y Folklore, 1966, nunca se hubiese publicado con la óptica del opreso rebelde, ni con la franqueza sin ataduras a criterios literarios, durante la época de la esclavitud o los años que desembocan en la revolución cubana actual. Ver: Ivan A. Schulman, «The Portrait of the Slave. Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel», *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies*. V. Rubin y A. Tuden, ed.: New York, New York Academy of Sciences, 1977, pp. 356-367. En general, la publicación de manuscritos no orientados a la impresión ha servido a la crítica de apoyo documental no de foco de estudio en sí, en cuanto a la investigación literaria hispanoamericanista se refiere: preferencia afín a la del uso del muestrario impreso como un conjunto referencial íntegro que, por ejemplo, obstruye el estudio del fenómeno poético en el afro-colombiano Calendario Obeso cuya obra, en su mayor parte, no se imprimió y queda todavía dispersa en bibliotecas públicas y particulares. De ahí que nos indigne pero no nos asombre que se incluya al afro-panañemo Gaspar Octavio Hernández en la ensayística acerca del Modernismo rubendariano y se esquine al innovador Simón Rivas (seudónimo de Cristóbal Martínez): no deseamos restarle mérito a Hernández, cuya poesía se ha rescatado del pasado archivador, sino apuntar la selectividad arbitraria de la imprenta rescatadora.

ya impresa y puesta en circulación, de carácter afro-hispanoamericano, y dado que la imprenta controla la incidencia del discurso, como informado por informante de, obedeciendo tanto a criterios artísticos como a imperativos sociales y gananciales, se puede postular que se lee y se estudia sólo aquella expresión literaria que cumple requisitos editoriales ajustados a conceptos de valor literario vigentes en ese momento y a las exigencias de los consumidores de los productos impresos[8]. Aunque la literatura afro-hispanoamericana es representativa de la conjugación racial de un altísimo porcentaje de la población del espacio en que se produce, en ningún modo representa las blanqueantes aspiraciones de la mayoría de los que podrían sentirse racialmente afines a esa expresión: el condicionamiento de la sociedad hispanoamericana durante el proceso de su desarrollo ha efectuado en los más una postura adversa a la africanidad[9]. Durante el siglo XIX en Cuba, en relación a lo antes planteado, la prolongación del coloniaje fundamentado en una economía esclavista, con todos los conflictos sociológicos y psicológicos que ésa entraña, adjudica la regulación de la imprenta a las autoridades coloniales, y si éstas fueron burladas por los criollos responsables del florecimiento literario cubano, obedeció el impulso a unas necesidades políticas[10]. Si la impresión y la circulación dentro y fuera de Cuba de la producción literaria durante la primera mitad del si-

[8] Ver: Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, *L'ordre discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée el 2 décembre 1970*, Paris, 1971, y las ampliaciones dinámicas que articula en la colección *Power/knowledge. Selected Interviews and Other Writings: 1972-1977*, Colin Gordon ed., London, The Harvester Press, 1980; también a Edward Said, *Criticism between Culture and System*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981; y «The Text, the World, the Critic», *Textual Strategies*, Josué V. Harari, ed. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979.

[9] Obras claves en la creciente bibliografía son: Juan Comas, *Relaciones Interraciales en América Latina: 1940-60*, México, UNAM, 1961; Martin Stabb, *In Quest of Identity*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967; Magnus Mörner ed., *Race and Class in Latin America*, New York, Columbia University Press, 1970; Hermannus Hoetink, *Slavery and Race Relations in the Americas*, New York, Harper and Row, 1973; Mauricio Solaún y Sidney Kronus, *Discrimination without Violence: Miscegenation and Racial Conflict in Latin America*, New York, J. Wiley and Sons, 1973; Richard L. Jackson, *The Black Image in Latin American Literature*, Albuquerque, University of New México Press, 1976; Antonio Olliz Boyd, «Race Relations in Cuba: A Literary Perspective», *Revista/Review Interamericana*, 8, 1978, pp. 225-233, y, a nivel de llamamiento a la liberación de jerarquizantes actitudes raciales que impiden la radical «transformación cultural en marcha», Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, México, Ed. Diógenes, 1972.

[10] Ver: Ramiro Guerra, *Manual de historia de Cuba: desde su descubrimiento hasta 1868*, Madrid, Ed. ERRE, 1975; original de 1938, y Pedro Deschamps Chapeaux, *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, La Habana, UNEAC, 1971.

glo XIX —que nos concierne aquí— principalmente se hallaba en manos de los que repudiaban la política exterior y su manejo de la economía interna, rara vez impugnando la economía interior determinante de la estructura social a que ellos mismos pertenecían, es legítimo inferir que los textos publicados se conformaban al programa ideológico del criollo quien tipográficamente precisaba su identidad cubana, su cubanía, mientras postulaba las coordenadas políticas, económicas y sociales que permitiesen la floración de esa cubanía. Es lógica, pues, la inferencia de que una crítica de la expresión literaria de escritores cubanos negros durante ese siglo, tanto de los esclavos como de los libertos, primero tiene que contar con la compleja red de circunstancias sociohistóricas en que se inserta la creación verbal supeditada a un doctrinario liberal, pero no libertario[11], regulante de los menesteres del criollo comprometido con su cubanía. Es simplista juzgar la producción de materiales impresos durante esa colilla del imperio colonial español como una incompleja polarización entre las autoridades gubernamentales opresoras, y supresoras, y un sector de la sociedad defensor de la libertad de imprenta. Consecuentemente, es forzoso el que se desconfíe de conclusiones colegidas del examen de textos elaborados por literatos negros en la Cuba decimonónica ya que el muestrario asequible representa sólo lo que al negro se le permitía hacer público[12].

[11] El complejo ideario cubano del siglo XIX, la cubanidad en marcha íntimamente ligada al desarrollo de las publicaciones periodísticas en Cuba, es consignado por Medardo Vitier en *Las ideas en Cuba. Proceso del pensamiento político, filosófico y crítico en Cuba durante el siglo XIX*, tomo I, La Habana, Ed. Trópico, 1938: gran repertorio de informaciones, aunque no coincidamos con sus interpretaciones. Ejemplo del abolicionista racista fue José Antonio Saco; ver: Manuel Moreno Fraginals, *José A. Saco, estudio y bibliografía*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1960. Una lectura de las cartas del protector de Manzano, Domingo del Monte, apunta esa inestable dualidad: en *Centón epistolario de Domingo del Monte*, La Habana, Academia de la Historia de Cuba, 1953.

[12] En la carta del 25 de junio de 1835, le escribe Manzano a Domingo del Monte tocante a la «historia» de su vida que escribe a solicitud de ése : «... He estado más de cuatro ocasiones por no seguirla. Un cuadro de tantas calamidades no parece sino un abultado protocolo de embusterías. Y más [que] desde tan tierna edad los crueles azotes me hacían conocer mi humilde condición. Me abochorna el contarlo, y no sé cómo demostrar los hechos dejando la parte terrible en el tintero. Y ojalá tuviera otros hechos con que llenar la historia de mi vida sin recordar el excesivo rigor con que me ha tratado mi antigua ama, obligándome o poniéndome en la forzosa necesidad de apelar a una arriesgada fuga para aliviar mi triste cuerpo de las continuas mortificaciones que no podía ya sufrir más. Así, idos preparando para ver a una débil criatura rodando en los más graves padecimientos, entregado a diversos mayorales, siendo, sin la menor ponderación,

Juan Francisco Manzano nació esclavo a finales del siglo XVIII[13], se le compró la libertad en 1836[14], se sumergió en el anonimato al salir de la cárcel en 1845 después de largos meses de interrogaciones tocantes a la tildada «Conspiración de la Escalera» de 1844[15] y murió en 1854. Principalmente conocido por su *Autobiografía*, deja en ésta los datos que se usan para reconstruir su vida hasta aproximadamente el 1820[16]. Desde 1834 hasta su encarcelamiento las informaciones suyas

el blanco de los infortunios. Temo desmerecer en su aprecio un ciento por ciento, pero acuérdese su merced cuando lea que yo soy esclavo y que el esclavo es un ser muerto ante su señor, y no pierda en su aprecio lo que he ganado. Consideradme un mártir, y hallaréis que los infinitos azotes que han mutilado mis carnes, [estando] aún no formadas, jamás envilecerán a vuestro afectísimo siervo que, fiado en la prudencia que os caracteriza, se atreve a chistar una palabra sobre esta materia, y más cuando vive quien me ha dado tanto largo gemir.» (ed. J. L. Franco, pp. 83-84). Nótese el temor en Manzano de escribir la verdad, de ser juzgado despreciable al relatar su vilificaciones y fuga, pues la rebeldía representaba oposición a la casta dominante criolla, y de que sus papeles escritos lleguen a caer en manos que le pudiesen castigar. El negro que «se atreve a chistar una palabra» en aquella época tenía sobrada razón en tener miedo.

[13] Las fechas dadas varían: J. Fornais y J. L. Luaces escriben que fue en 1806 ó 1807, F. Calcagno establece que fue en 1797, R. R. Madden da a entender que sucedió entre 1797 y 1798, I. Schulman cita a los anteriores y lo deja en el aire, y nosotros, con atención a las fechas erráticamente referidas en su *Autobiografía*, sólo podemos presentar los últimos años del siglo XIX como época de su nacimiento.

[14] Cintio Vitier, en art. cit., p. 19.

[15] Nunca se sabrá si fue una verdadera conspiración de negros libertos con un plan de sublevación general e intención separatista, o si fue una estrategia del sanguinario Capitán General O'Donnell para suprimir el reformismo criollo y acabar de una vez con la creciente burguesía negra. Escribe R. Guerra: «En los diferentes procesos instruidos por la Comisión Militar de Matanzas fueron comprendidas más de cuatro mil personas blancas y de color, de las cuales fueron condenadas a muerte y ejecutadas 78 (entre ellos, el poeta Plácido), cerca de 600 condenadas a presidio y más de 400 expulsadas de la Isla. Durante la sustanciación de los procesos fueron muertos más de 300 negros. A estas cifras debe agregarse un gran número de esclavos que huyeron a los montes y se apalancaron, para ser sepultados o muertos más tarde o apelar ellos mismos al suicidio» (*Manual de ...*, n.º 43, pp. 454-455). Vidal Morales y Morales, *Iniciadores y primeros mártires de la revolución Cubana*, 3 tomos, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, da las siguientes cifras en el tomo I: 178 ejecutados, 400 deportados, más de 1.000 encarcelados, con más de 1.200 negros libertos procesados de un total aproximado de 1.800 personas castigadas (pp. 155, 173 y 335). Juan Pérez de la Riva nos presenta «las escuetas biografías de 23 libertos» que zarparon de La Habana a fines de 1844 en el bergantín «San Antonio» con destino a Inglaterra y luego a África: «Antiguos esclavos cubanos que regresan a Lagos», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-abril 1964, pp. 29-52. El año terrible del 1844 acabó en Cuba con las posibles ilusiones que tuviese el afro-cubano liberto de conseguir se le reconociesen sus derechos ante el gobierno colonial español o entre la sociedad cubana regida por intereses de lucro en la producción agrícola.

[16] Manzano promete, al final de su *Autobiografía*: «Lo que me sucedió luego lo vere-

conocidas giran en torno a la promoción literaria de Domingo del Monte, rico mecenas cubano y fuerza cohesiva del reformismo político en su época[17]. La traducción y publicación por Richard R. Madden, activo abolicionista inglés, de su *Autobiografía* y siete poemas (*Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated, Translated from the Spanish... with the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself...* London: Thomas Ward and Co, 1840), junto a la traducción al francés por V. Schoelcher de tres de sus poemas (*Abolition de l'esclavage.* Paris, 1840), hicieron que se conociese internacionalmente, pero dentro de su vividura colonial tal parece como si hubiese tenido que pagar por esa fama con un comportamiento *plácido* sin ostentaciones que le pudiesen acarrear la imputación de «querer subir demasiado alto», denuncia común de los clasistas, aunque a veces liberales[18].

El cuadro bibliográfico de la obra publicada de Manzano es el siguiente (se datan las composiciones de acuerdo con la fecha en que se dan a conocer):

1821: *Cantos a Lesbia.*

mos en la segunda parte que sigue a esta historia.» Schulman, en su «Introducción» a la edición de ésa, concede que se ha perdido definitivamente esa continuación que relataría los sucesos hasta el momento en que Manzano se sienta a historiarse (pp. 47-48). R. R. Madden comenta: «It was written in two parts —the second part fell into the hands of persons connected with his former master, and I fear it is not likely to be restored to the person to whom I am idebted for the first portion of this manuscript» (*Poems of a Slave...*), p. iv).

[17] Con reformismo me refiero a la componenda decimonónica: la consecución de un régmen autonómico provincial para Cuba, sin trata de esclavos pero sin abolición oficial de la esclavitud. Por un lado, del Monte temía una Cuba independiente con una población negra mayor que la blanca (Censo de 1841: 418.291 blancos, 152.838 negros libertos, 65.065 negros esclavos), que quedaría bajo protección de la Gran Bretaña, y por otro lado le temía más a la anexión a los Estados Unidos como un territorio esclavista y desprovisto de identidad propia. Muere en noviembre de 1853 rechazado por España, de donde lo expulsaron, sin abandonar la idea de la componenda.

[18] Relata J. L. Franco: «[Manzano] confesaba a Medina [el poeta negro Antonio Medina y Céspedes] haber soñado con un mejoramiento moral y material al dejar de ser un siervo, y se encontró convertido en un paria, víctima de la sociedad colonial que le odiaba simplemente por ser un intelectual y un negro, y la terrible verdad le reveló que la cadena de la esclavitud había sido sustituida por otra, impalpable, pero tan cruel como la primera» (*Autobiografía, cartas...*, p. 32). El que Manzano se conociese mediante publicaciones inglesas y francesas (Madden y Schoelcher) le perjudicó en Cuba, como se percibe en carta de José A. Echeverría a Domingo del Monte, quien permaneció en París durante la ola de terror de los años 1844 y 1845: «Manzano salió libre... Tenga usted cuidado de que si alguno de esos literatos franceses escribe sobre su vida, no cometa la diablura de nombrarlo» (*Centón epistolario...*, p. 265).

1830: «En el feliz nacimiento de la Serenísima Infanta Doña María Isabel Luisa de Borbón», en *La Moda.*

1830: *Flores pasajeras (cuaderno).*

1834: «El desafío», «La guajirita», «El amante guajiro», «Leonardo y Panchita», «El feliz suceso», y «El joven desconocido» (seis romances cubanos), en *El pasatiempo.*

1837: «Epitafio a don Tello de Mantilla», en *Diccionario de las Musas* por M. González del Valle.

1837: «La cocuyera», «La música», «Mis treinta años», «Al cerro de Quintana», «El reloj adelantado», y «A la ciudad de Matanzas», en *El aguinaldo habanero.*

1837: «Mis treinta años», en *El Álbum* (soneto leído en 1836 en la tertulia literaria en casa de Domingo del Monte).

1838: «Un sueño» e «Ilusiones», en *El Álbum.*

1840: *Life of the Negro Poet, Written by Himself,* «Ode to Death», «Ode to Calumny», «Odo to Religion», «Thirty Years», «The Cocuya, or Fire-Fly», «The Clock that Gains», y «The Dream» (traducción por R. R. Madden).

1841: «La cocuyera», «Ilusiones», «A la luna» (segunda redacción, pues la primera de 1820 «se perdió»), «El reloj adelantado», «A Matanzas...», y «Un sueño», en Colección (ref. F. Calcagno, *Poetas de color,* pág. 81).

1842: *Zafira. Tragedia en cinco actos* (Imprenta de don Lorenzo Mier y Terán).

1942: «Al Presbítero D. Manuel de Lara», en *Corona fúnebre.*

Y es con estos textos que se ha fijado su importancia en el desarrollo de las letras cubanas, su actitud dócil ante el esclavista benévolo, y su subyugación a las formas literarias europeas y la visión romántica criolla[19].

[19] Por admisión suya, Manzano comenzó su formación de escritor tomando de su amo, Nicolás de Cárdenas y Manzano, «sus libros de retórica» y aprendiendo la «lección de memoria» hasta que determinó a darse a «algo más útil, que fue el aprender a escribir», modelando su letra sobre «la forma de letra de mi señor» en «algún pedazo de papel de los que mi señor botaba». Escribe: «Me impuso [mi amo] dejase aquel entretenimiento [de escribir] como nada correspondiente a mi clase y que buscase de coser», y «se me prohibió la escritura, pero en vano», pues después de todos se acostaban «me desquitaba a mi gusto copiando las más bonitas letrillas de [Juan Bautista] Arriaza a quien imitaba siempre». (En *Autobiografía,* ed. Schulman, 90-91). Expuesto a literatos de sesgo romántico, bien en las tertulias de Domingo del Monte o mediante las revistas habaneras, Manzano cae bajo la estrella de los modelos españoles seguidos por ésos —neoclásicos y prerrománticos barajados— y bajo el influjo de la criollización del romance que representará la gran contribución de esos poetas a las letras cubanas.

Un fortuito hallazgo mío, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de tres cartas traspapeladas, escritas en 1842 por Benjamín Barron Wiffen a Luis Usoz y Río[20], me ha permitido estudiar trece poemas por Juan Francisco Manzano no sujetos al control de los promotores de la impresión de sus poemas. Los poemas copiados por Wiffen, erudito cuáquero inglés, son un traslado de los originales que fueron propiedad de Richard R. Madden, quien tradujo siete —con bastante licencia de traductor, por cierto—, luego incluidos en su publicación de 1840[21].

Los textos hallados, así numerados y escritos, son:

I. «La Cocuyera. Acreóntica Cubana.» [sic].
II. «Treinta Años. Soneto.»
III. «La Relijión. Oda» [sic].
IV. «Un Sueño. A mi segundo hermano.»
V. «A la Calumnia.»
VI. «Desperación» [sic].
VII. «La Música.»
VIII. «A la ciudad de Matanzas después de una larga ausencia.»
IX. «Una hora de Tristeza» [sic].
X. «A la Muerte.»
XI. «La esclava ausente.»
XII. «El Reloj Adelantado.»
XIII. «La visión del Poeta. Compuesto en un ingenio de fabricar azúcar.»

De los trece, siete se habían publicado en Cuba (I, II, IV, VII, VIII, IX y XII), tres sólo se conocían mediante la traducción al inglés de Madden (III, V y X), y tres no se han publicado o traducido (VI, XI y XIII). En cuanto a los tres últimos textos inéditos, el número XI no fue escrito por Manzano, aunque Wiffen, no muy diestro en las sutilezas de la lengua española, lo creyó del identificado como «Cuban Sla-

[20] Seis hojas de papel de seda, escritas al recto y al vuelto. La publicación de las cartas y los poemas de Manzano inclusos, al igual que la de otras composiciones literarias por cubanos encontradas en otros papeles de Usoz, está en proceso de llevarse a cabo.

[21] Madden escribe en 1840: «I have deposited the originals in the Spanish language in the hand of the *British and Foreign Anti-Slavery Society*» (*Poems by a slave...*, p. 4) ¿Sin embargo, tal como escribe Wiffen en septiembre de 1842, «I have now in my hands the Ms. of the Poems of a Cuban Slave. I send two of them, and I think to send all of them, if Madden permits. The Ms. contains other inedited poems and is beautifully written by the pen». (Colección Usoz, BNM). Parece que los 13 poemas y otras composiciones estaban todavía en poder de Madden.

ve:» el largo poema señala la autoría de una mujer, escrito desde un yo intensamente femenino[22].

La trayectoria física de los poemas traducidos por Madden se ha fijado con Domingo del Monte como intermediario, ya que Madden comienza el Prefacio a su obra:

> A Collection of Poems written by a slave recently liberated in the Island of Cuba was presented to me in the year 1838, by a gentleman at Havana, a Creole, highly distinguished, not only in Cuba, but in Spain, for his literary attainments.

Ahora, ese mismo prefacio concluye con la declaración:

> ... the author of them was introduced to me by him in the following terms: «Mi querido Amigo esta carta se la entregara a v, el poeta J. F. M. de quien hable à v, y cuyos versos y exelente ingenio han llamada la atencion, aun en esta pais de todas las personas despreocupadas y buenas» (así impreso).

Ya que el acto de presentación no alude necesariamente a un contacto físico, pues puede también referirse al enviar con otro que lleva una carta de presentación, y dado que el Madden cita de una carta que le introdujo a J[uan] F[rancisco] M[anzano], es valedera la inferencia de que Manzano le entregó personalmente a Madden algunas de sus composiciones. Esta posibilidad adquiere vigencia con el descubrimiento de un poema de una mujer, con toda probabilidad de una que amó o amaba a Manzano, entre los textos rotulados «Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba», Domingo del Monte, cuyo objetivo era político, no hubiese incluido un poema de amor de una mujer entre los papeles que saldrían de Cuba para publicar la urgencia de la abolición total de la trata de esclavos negros[23] y la necesidad de reformas gubernamentales[24], pero Manzano sí lo hubiese incluido ya que el poe-

[22] Escribe: «¡Dueño duro, inhumano, hombre terrible! / ¿Por qué a tan triste suerte me condenas? / ¿Tanto te valen los lamentos vanos / de esta débil mujer que sólo peca en amar tiernamente?...» Aunque la caracterización «esclava» del título denota la esclavitud del amor, y no un dato de *status* civil, ciertas frases señalan la postura del impotente ante la ley y el albedrío de otros.

[23] En este punto no coinciden R. R. Madden, abolicionista, y Domingo del Monte, convencido que se tenía que impedir la importación de más negros a Cuba por motivos del desbalance demográfico de las razas. Esa preocupación de la clase criolla capitalista fue la que impulsó desde 1844 la trata de sirvientes escriturados asiáticos, no esclavos en cuanto a nomenclatura pero tampoco libres; ver: Juan Pérez de la Riva, *Para la historia de las gentes sin historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1976.

[24] El poema editado por Madden como «A Specimen if Inedited Cuban Poems, Presented to Dr. Madden on His Departure from Cuba, And translated by him from the Spanish» es un canto patriótico, «To Cuba», en que el poeta muestra mayor inquietud por

ma representa la problemática del amor entre seres sometidos al albedrío de otro. Si es así, tenemos que preguntarnos, sin poder llegar a saber la respuesta, si Domingo del Monte conoció el contenido de todos los poemas de Manzano llevados por Madden.

Los poemas de Manzano que transcribimos señalan, en su totalidad, cuatro temas destacados: la crueldad, el tiempo enemigo, la huida y la impotencia. Conexos a éstos aparecen otros temas —por ejemplo, el amor, la muerte, la naturaleza...—, pero siempre aparecen supeditados a la toma de actitudes frente a la historia, aun cuando el dolor dentro del tiempo lleva al escape.

El tiempo, la historia donde pasado y futuro son un presente en pena, es el enemigo. Era el atormentador que lo llevó a escribir cumplidos sus treinta años:

> Mas nada es para mí la cruda guerra
> que en vano suspirar he soportado,
> si la calculo, ¡oh Dios!, con la que falta. (vv. 12-14, «Treinta Años»)[25].

Ese acaecer dentro de un tiempo angustioso sin salida se hace absurdo al chocar el reloj interno con el histórico, y así Manzano lo increpa:

> En vano, Reloj mío,
> te aceleras y afanas
> marcando silencioso
> las horas que no pasan.
> Si aunque veloz el tiempo
> como el viento se escapa,
> jamás el sol brillante
> de sus límites pasa. (vv. 1-8. «El Reloj Adelantado».)

Pero no es sólo un acontecer privado y conflictivo, sino también el suceso agobiante de la colectividad opresa a que pertenece, que siente el poeta como pasado y continuación de la inhumanidad de los domi-

la condición intelectual de su clase social que por el estado antinatural del esclavo. La cuarta estrofa lee: «This not alone the wrtetched negro's fate / That calls for pity, sad sa it may be; / There's more to weep for in that hapless state / Of men who proudly boast tha they are free, / Whose moral sense is warped to that degree, / That self-debasement seems to them unknown, / And life's sole object is for means to play, / To roll a carriage, or to seek renown / In all the futile follies of the town» (*Poems by a slave...*, p. 113). Se conjugan en este poema las ideas reformadoras, para la formación de una sociedad cubana productora a todos los niveles, de José de la Luz y Caballero con las de Domingo del Monte.

[25] En las impresiones conocidas el último verso aparece: «si la comparo, ¡oh Dios!, con lo que falta.»

nadores, y lo traduce, ya que no podía proclamarlo sin rodeos, en la imagen bíbilica del esclavizado pueblo de Israel en Egipto (*Exodo*)[26]:

En niebla sepultado
el pueblo de Israel por ti lloraba
cuando ya se anunciaba
a tu poder el triunfo destinado,
y en la sangre teñido del cordero
se alzó tu manto por el orbe entero. (vv. 24-29, «La Relijión»)

La imagen de ésos que «se dieron a tu voz» (v. 34) se transforma entonces a una evocación del cumplimiento de la promesa mesiánica sin mencionar los hechos centrales a la historia enfocando sólo el genocidio practicado por Herodes durante la llamada matanza de los inocentes (San Mateo: 2, 16-18):

Y en tanto, el cruel tirano,
sacrílego instrumento del Infierno,
indócil al Eterno,
sobre mártires mil cayera en vano:
cuál sol de vida en tan sangrienta cuna
naciste, luz de la mejor fortuna. (vv. 36-41, «La Relijión»)

La crueldad que ve Manzano por doquiera y el no poder romper las trabas de su circunstancia le llevan a la mitigación mediante la huida anímica. A veces es mediante la introversión fundada en creencias religiosas:

Y en éstasis profundo,
el alma siento de mi cuerpo huyendo,
que a su Hacedor rindiendo
veneración y amor, del vano mundo
olvida los fugaces devaneos,
y sólo a Dios consagra sus deseos. (vv. 6-11, «La Relijión»)

A veces es a modo de sueños, como el que describe a su hermano Florencio: dormido siente que le han brotado alas «pintadas de mil colores bellos» y se eleva de la tierra, volando hasta donde se halla esclavizado el hermano, a quien levanta en los brazos, en huida aérea, hasta que

[26] La significación del regreso a la patria, a la religión del Yahweh único, es aquí de interés, ya que se documenta el impulso de emigración al África entre los libertos cubanos, fomentado por los abolicionistas ingleses, y nos hace aventurar la conjetura de un posible proyecto de emigración alentando por Manzano al lugar originario de sus antepasados.

«en horrorosa guerra / todos los elementos» se ve próximo a despeñarse cual Dédalo e Icaro y entonces «el estallido horrible» de un rayo de Júpiter lo despierta. Se barajan aquí las figuras mitológicas europeizantes, pero bajo el ropaje se descubre la insinuación manante de la vivencia, el huir de Cuba a «algún seguro puerto» es un deseo o plan auténtico y no simplemente retórico:

> Me tramonto y me juzgo
> gran Señor de los vientos,
> yéndome, atrás dejando
> de América los pueblos.
> No fue mayor el gozo
> del corazón de Dédalo
> cuando por ver a Atenas
> de Creta salió en vuelo,
> llevándose consigo
> también a Icaro bello,
> dejando así burlados
> de Minos los decretos. (vv. 146-157, «Un Sueño»)

Otras veces es el sueño que le permite escapar del desvivirse viviendo en el mundo alucinante de los esclavos en un ingenio de azúcar donde:

> Aquí solo se sienten alaridos,
> ecos de confusión, sordos lamentos,
> voces de llantos, ayes afligidos
> que reproducen tétricos acentos. (vv. 81-84, «La visión del Poeta»)

Es un sueño que silencia «la garganta de infernal becerro» del mayoral, mediante un deleitoso deambular por un mágico prado donde reside Venus, madre del amor, pero de improviso llegó una muchedumbre entre quienes estaba Lesbia, su amada, que le confiesa a Venus verse obligada a «aborrecer... a quien pensé llamar el dueño mío» por orden de su padre, y el poeta así despierta. Aunque cruel, el sueño se prefiere, y concluye el poeta:

> Con la esperanza casi ya perdida,
> ¿cómo es posible que tranquilo viva?
> Pues, al pintar mi cruel melancolía
> que sueño me parece todavía. (vv. 381-384, «La visión del Poeta»)

La huida soñando es lo que lo salva de la muerte (vv. 33-40, «La visión del Poeta») acechando tras la desesperación que le hace gritar: «Por qué en naciendo hombre, nací en penas?» («Desperación»). Peor no es la huida cobarde del iluso: es el volcarse adentro y salvarse en el poema.

Destilan los poemas de Manzano un intenso sentir de importancia. Casi palpable es en:

Oigo la ardiente queja lastimosa
de la paciente humanidad que llena
de prisiones lamenta congojosa.
Redóblase mi pena.
Lastímame su estrella.
Quiero abogar por ella...
Sólo un jemido con el llanto vierto.
Perdióse para siempre la inocencia,
y la tristeza en su lugar quedó,
donde mustia la tétrica indijencia
profunda sollozó. (vv. 55-56, «Un hora de Tristeza»)[27]

Esa «indijencia» —voz que se repite en sus poemas— es condición ineludible del esclavo, no insuficiencia moral, pues Manzano, frente a la amenaza de destrucción de su *yo*, no de su cuerpo, se subleva y sabe amenazar también:

Calle la audacia atrevida
que contra el honor se atreve,
porque expresión más leve
suele dejarse sin vida.
Si con intención mentida
la cruel saeta vibró,
repare a quién la lanzó,
dónde, cuándo y cómo acecha,
pues dando en firme, la flecha
va a herir a quien la tiró. («A la Calumnia»)

Asentimos con los explicadores de Manzano en cuanto a que éste representa al afro-cubano que escribe dentro de la experiencia del esclavo, y después recién liberto, utilizando modelos literarios españoles, pero aquí añadimos que el poeta participa de la cubanización del romance artístico que singulariza el romanticismo insular[28]. Sin embargo, no estamos de acuerdo con el juicio común de que su obra se informa de una estética contraria a la africana. No sólo hay en la poesía de Manzano conciencia de su africanidad sino también conciencia de su óptica estética distinta de la del cubano blanco o blanqueado: los indicadores

[27] La serie de silvas se publicó en Cuba con el título «Al Cerro de Quintana», con variantes del poema manuscrito entre los papeles de Usoz.

[28] Nos extraña no encontrar un sólo romance cubano de Manzano en *El movimiento de los romances cubanos del siglo XIX*. Samuel Feijóo ed., Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1964.

se disimulan, por supuesto[29]. En «La Cocuyera», es la niña de «cutis blanco» quien «inocente»[30] aprisiona negros y relucientes cucuyos (luciérnagas) en la jaula construida por un enamorado. En «A la Muerte», es ésta, negra y espantosa para el blanco, la «parca denegrida / del universo azote» para Manzano. En «Un Sueño» describe a su hermano Florencio cual «robusto etíope / los trabajos venciendo». En «La Música» describe a Delia, amada con quien se casó en 1835: «parda virgen que ciego idolatrara, / cuyo candor a mi color uniera / como ingenioso artífice entrelaza / el morado clavel a la violeta». Un examen detenido de estos poemas, y también de su *Autobiografía*, descubre imágenes y giros verbales que sólo pudo articular un afro-hispanoamericano. Empero, mediante el estudio de los textos de Manzano hasta ahora impresos en publicaciones modernas se trasluce en general el afro-cubano sumiso no impugnador, ni rechazante, de la sociedad esclavista en sí sino de los amos crueles y sus feroces empleados. Esa sociedad industrial criolla impedía el ataque frontal, pero Manzano la acomete con la única arma que poseía: la simboliza en el *trapiche* moledor de caña de azúcar y exterminador de los que lo alimentan; así escribe:

Vieras el gran trapiche crujir, dando
octogónicas vueltas que no enfrena,
con cien muelas de bronce devorando
quanto en su boca pone ése que la llena,

[29] Me valgo aquí de la hipótesis de trabajo formulada y hecha operativa por Antonio Olliz-Boyd en obras antes citadas. Al aproximarnos a Manzano se tiene que tener en cuenta el gravamen del condicionamiento psicológico a que fue sometido de niño por sus padres: la imitación de los esclavos dedicados a tareas domésticas, remedos de la urbanidad de sus amos, y el desasociarse de los esclavos de campo. De ahí la postura oscilante del poeta ante «la negrada» cuyo dolor hacía suyo («Aquí es do se encuentran reunidos / de la humana miseria los portentos, / y en vez de gozos, míseras heridas / que lavo con mis lágrimas vertiendo.» (vv. 81-84, «La visión del Poeta. Compuesto en un Injenio de fabricar azúcar») pero en la cual no podía siempre confiar ya que bien conocía la dinámica de la supervivencia en la esclavitud.

[30] La voz «inocente», al igual que «plácido», se repite en la obra de Manzano con una obvia polisemia: Aquí la «inocente» es quien encarcela como premio al cucuyo, antes «libre cual mariposa» y luego preso con otros «mil cucuyos» al confiar en las promesas de la niña: ¡sutil ironía! El vivir «plácido» aparece como a lo más que puede aspirar un negro, libre o esclavo, y es a veces un estado límbico entre sufrimiento y sufrimiento; en ocasiones se detecta un matiz irónico en su uso dentro de una circunstancia particularmente ajena a la placidez. En el manuscrito de la BNM aparece el título del romancillo como «La Cucuyera», mientras que se imprimió en *El Aguinaldo Habanero* como «La Cocuyera»: toca esto a asuntos de pronunciación, y su resultante transcripción ortográfica, del indigenismo *cocuyo* que el pueblo —y todavía el campesinado de Cuba y Puerto Rico— pronunciaba «cucuyo».

y luego por sus pies baja manando
el jugo de la caña en gruesa vena
que va lenta marchando con blancura
donde ha de convertirse en piedra dura. (vv. 89-96, «La visión del Poeta»)

Repetimos nuestra pregunta inicial: tocante a la literatura afrohispanoamericana, ¿es válida la conclusión abstraída del examen crítico de los textos tipográficos asequibles, en cuanto a especificaciones de óptica estética o ideológica autoriales, cuando sólo se cuenta con textos publicados para consumo común en una sociedad que, en gran parte, insiste en negar la africanidad como un importante elemento en su composición? En lo que a Juan Francisco Manzano se refiere, la respuesta es ¡no! Con respecto a otros escritores, queda el campo de investigación invitándonos.

3. LA CULTURA DEL CARNAVAL EN *LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO*

José L. Mas
California State University, Chico

La cultura del carnaval tuvo inmensa importancia durante la Edad Media y el Renacimiento, por servir de vehículo a manifestaciones humorísticas en oposición al tono oficial de la cultura feudal y eclesiástica. Su expresión literaria aparece recogida en las obras de autores como Shakespeare, Rabelais y Cervantes, las cuales intrínsecamente reflejan el mismo espíritu de rebeldía contra todo dogma, autoritarismo o ficticia seriedad. En América Latina, la cultura del carnaval ha tenido y sigue teniendo gran significación por lo que ella representa de burla o parodia de modas literarias artificiosas y de creación de nuevas formas a través del procedimiento. Como ha dicho Emir Rodríguez Monegal, «en el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis»[1].

No obstante la atención prestada por la crítica a la obra de Guillermo Cabrera Infante, nadie, que nosotros sepamos, ha estudiado su identificación con la cultura del carnaval, cuyas características hemos dejado apuntadas. Es un hecho evidente que *La Habana para un infante difunto*[2] responde a una clara intención paródica del lenguaje y del amor, así confesada por su autor: «En este libro me he permitido rienda suelta para entretenerme en una serie de juegos, no solamente con

[1] «Carnaval/Antropofagia/Parodia», *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre, 1979), p. 408.

[2] Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979.

la forma peculiar del habla de los cubanos, sino con la lengua española en general, incluyendo todos los elementos humorísticos o cómicos que pueden estar presentes en el amor —en otras palabras—, mostrando que ridículo o cómico puede ser el acto del amor.»[3]

Más que nada se observa el propósito de establecer una comunicación directa con el lector implícito de lo que se supone son unas memorias autobiográficas. Pero no obstante su simplicidad formal y el estar limitadas en el tiempo (desde 1941 a probablemente 1965) y el espacio (básicamente la ciudad de La Habana), las mismas tienen un valor trascendente por reflejar la singular tradición cultural y literaria del carnaval. Sin apartarse de una total «cubanidad» de contenido, *La Habana* proyecta una perspectiva estética cuyo alcance el narrador se preocupa de establecer en forma precisa:

> ... nada me complace más que los sentimientos vulgares, que lo vulgar. Nada vulgar puede ser divino, es cierto. Pero todo lo vulgar es humano... Si algo hace al *Quijote* (aparte de la inteligencia de su autor y la creación de dos arquetipos) imperecedero es su vulgaridad. Sterne es para mí el escritor del siglo XVIII inglés, no Swift, tan moralizante o, montada en el fin de siglo, Jane Austen, so proper. Me encanta la vulgaridad de Dickens y no soporto las pretensiones de George Eliot[4].

Además de confesar su preferencia por determinadas obras y autores, el narrador hace de la vulgaridad un credo literario que, a nuestro juicio, explica el contenido de lo narrado. Creemos que la intención paródica y la perspectiva ofrecida de un punto de vista vulgar o popular, relacionan estrechamente la cultura del carnaval con la estructura de *La Habana*. La preferencia de Cabrera Infante por las formas carnavalescas salta a la vista en todas sus obras, y tiene sus raíces en el llamado «choteo» o «relajo» cubano, el cual se traduce en una peculiar perspectiva vital caracterizada por una actitud irrespetuosa hacia toda autoridad[5]. Su identificación literaria quizá la hallamos en los autores ya citados, también asociados con la cultura del carnaval. De tal manera *La Habana* parece ser el resultado directo de una doble tradición paródica que intenta reafirmarse hasta en el tono burlón de su título[6].

[3] Adelfa Fernández, «Beyond the Tigers», *Américas* (marzo-abril, 1982), p. 12.

[4] *La Habana para un infante difunto*, p. 530. Las siguientes referencias serán incorporadas al texto mediante la indicación de la página entre paréntesis.

[5] Véase Julio Matas, «Orden y visión de Tres Tristes Tigres», *Revista Iberoamericana* (enero-marzo, 1974), p. 102. También Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Ed. 1968, pp. 53-57.

[6] En la entrevista con Adelfa Fernández, Guillermo Cabrera Infante declaró que el

Al igual que en la cultura del carnaval la risa y el humor tienen fundamental importancia en *La Habana*. Nos parece obvio el tono festivo del libro, al mostrarnos formas de una sociedad que parodian el mundo «del otro lado» cuyos valores intrínsecamente rechaza. Se trata de un juego, como dice su autor, pero que se manifiesta en procedimientos que tienen estrecha relación con lo que se conoce como la cultura carnavalesca. Por ejemplo, la lengua, aspecto siempre importante en Cabrera Infante, se vulgariza totalmente, descendiendo con toda intención al nivel del «lenguaje del mercado»[7], como es posible observar en innumerables pasajes del libro:

> No gritaba como Julieta, mujer en celo, ni exclamaba como Dulce, pseudopoéticamente (tal vez buscando todavía equivalencias literarias entre la selva y singar), pero sí se refería ella a mi pene, a su vagina, a la unión, de los dos, a la cópula con una variedad de nombres suficientes para componer un diccionario de malas palabras sino fuera que luego, al tratar de enumerar lo que había dicho exactamente, me encontré que eran solamente una o dos palabras repetidas, (pinga, bollo, métemela más: y sobre todo esta última frase dicha como una sola palabra) y que la variedad era una mera ilusión producida por su pronunciación, por el tono de su voz, por los quejidos con que acompañaba cada eyaculación (y no le doy el sentido genital, por supuesto, sino gramatical) y que era otro triunfo de su enunciación: la carne hecha verbo (p. 518).

En realidad lo que trata Cabrera Infante es conseguir una forma ideal, pero al mismo tiempo natural de comunicación, lo cual no es siempre posible ni aún en la vida ordinaria. Sólo en la cultura del carnaval es factible que el lenguaje alcance esa dimensión de absoluta liberación formal, ese carácter totalmente humano, la festividad, el significado utópico y la profundidad filosófica que corresponde al antiguo rito de la fraternalización[8]. Dentro de esta cultura los límites de la lengua quedan eliminados al conseguir una igualdad lingüístico/literaria así imaginada por el autor, «tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guagüero, porque para mí no hay ninguna diferencia entre un guagüero y un escritor»[9].

Desde luego que, con frecuencia, este lenguaje es en *La Habana* abu-

título es una «parodia del título de una composición de Ravel», y él mismo explica el contenido de la obra, p. 13.

[7] Mikhail Bakhtin, en su libro *Rabelais and His World* (trad. por Helena Iswolsky), Cambridge, Mass., MIT Press, 1968, hace un estudio sobre el «lenguaje del mercado». Véase especialmente la introducción y el capítulo 2.

[8] Véase Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 16.

[9] Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, p. 57.

sivo y hasta insultante. Pero al mismo tiempo tiene cierto carácter ritual asociado a su ámbito cultural y al tema de la obra. Como insulta y se mofa de algo que suponemos divino, como es el amor, forma parte del significado de algunas ceremonias cómicas de la antigüedad[10]. Estas ceremonias tenían lugar durante los festejos carnavalescos con el propósito de recrear la recurrencia de ciertos eventos en su ciclo natural/cósmico o biológico/histórico. Tal como lo ha expresado Bakhtin, «Los momentos de muerte y restauración, de cambio y de renovación siempre conducen a una percepción festiva del mundo. Estos momentos expresados en forma concreta, crean el carácter peculiar de la festividad[11].

Considerada en su totalidad, *La Habana* contiene el desarrollo de eventos que, de una manera directa o indirecta, aluden al amor y al sexo dentro de los cambios biológicos por los cuales atraviesa el narrador-protagonista. El paso de la niñez a la pubertad, luego a la madurez y, al final, a un significativo regreso a la matriz, parecen señalar etapas de un proceso cíclico que apuntan hacia una estructura poética. Por eso se observa que el momento de la iniciación cobra importancia especial en la obra y así es indicado con toda precisión por el personaje central: «Pero yo puedo decir con exactitud que el 25 de julio de 1941 comenzó mi adolescencia... No sólo era mi acceso a esa institución de La Habana pobre el solar... sino que supe que había comenzado lo que sería para mí una educación» (p. 12). Más tarde sabremos que la «educación» de este fingido lazarillo estará centrada en el aprendizaje de distintas técnicas eróticas y sexuales, como medio de llegar al amor. El espíritu carnavalesco queda establecido no sólo en la intención paródica sino también en el énfasis de la actividad ceremonial que tipifica las actividades dentro de la cultura del carnaval:

> Había en *La Habana* dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría, «hacerse hombre» —una de esas circunstancias era una circunstancia espectacular—. Esta primera ceremonia era puro relajo, pero el relajo habanero, conocido como criollo, admitía la chacota como forma de fornicación y la broma sicalíptica como modo de vida (p. 315).

Pero además *La Habana* pretende, en forma literaria, atestiguar las formas auténticas del carnaval que en sí mismas rechazan toda simula-

[10] Véase Bakhtin, p. 16.
[11] Bakhtin, p. 9. Traducción mía.

ción. En tal sentido se comprueba cómo el narrador enfatiza la importancia de su participación activa en los eventos como medio de eliminar la pasividad que sospechamos en un espectador o testigo. La ejecución satisfactoria de la ceremonia carnavalesca siempre conlleva el rito probatorio del iniciado como requisito del mismo proceso de iniciación:

> La segunda prueba fue más difícil porque tenía que dejar de ser espectador para convertir en actuante —o por lo menos en actor—. Fue ir por primera vez a un prostíbulo. Me llevó Carlos Franqui, quien pensaba que no había diferencia en iniciarme de Faulkner a fucking. Vino con nosotros, también por primera vez, Pepito, más que mi amigo mi semejante, mi vecino de falansterio (p. 319).

Es bastante obvia la perspectiva totalizadora de *La Habana* en cuanto a la participación, explícita o implícita, de todos los personajes en la fiesta del amor y el sexo que como una realidad textual aparece dentro del libro. La mezcla de personajes cuyas identidades son posibles relacionar a nombres conocidos con otros seguramente imaginados, representan en su conjunto el público estimulante del carnaval. Sobre todo interesa al narrador ofrecernos una visión de los bufones, payasos y deformes que integran el mundo carnavalesco. La descripción de sus propias características físicas ejemplifica el empleo de esa perspectiva que nos parece deshumanizante:

> ... mostraba mi deformidad natural, que me acerca a un zángano o me asemeja a una matis macho, que siempre trato de ocultar con trajes o chaquetas: las piernas demasiado largas para el torso corto, los hombros estrechos enmarcando un pecho ancho y los brazos flacos que cuelgan separados del cuerpo (p. 646).

Dentro de tal perspectiva deformadora, es indiscutible que *La Habana* presenta un retrato de la mujer que para algunos pudiera resultar desagradable y hasta ofensivo. Aunque tal reacción es perfectamente lógica, es un hecho que el tratamiento de la mujer está ajustado al espíritu del carnaval y tiene una función estructural dentro de la obra. Creemos que *La Habana* se propone transmitir los valores peculiares de una tradición popular sin preocuparse de establecer una tesis crítica con respecto a un grupo específico de la sociedad:

> La tradición popular no es de ninguna manera hostil a la mujer ni se acerca a ella negativamente. En esta tradición la mujer es esencialmente relacionada al material corpóreo de las capas más bajas; ella es la encarnación de ese estrato que degrada y regenera al mismo tiempo. Ella es ambivalente. Por un lado nos baja hacia la tierra, da sustancia corpórea a las cosas, y destru-

> ye; pero, más que nada, ella es el principio que nos da la vida. Ella es la matriz. Así es la imagen de la mujer en la tradición cómica popular [12].

En consecuencia, pensamos que la esencia de los personajes femeninos en *La Habana* hay que buscarla dentro del aspecto ceremonial y ritual de las expresiones del carnaval. La participación de la mujer en las distintas iniciaciones por las que el protagonista tiene que pasar, se hace por lo tanto evidente. Julieta se destaca entre todas como el prototipo del personaje carnavalesco, por su papel de oficiante en la verdadera ceremonia de iniciación del protagonista. Para esta mujer la actividad erótica es una fiesta de los sentidos dentro de la cual, la supuesta vulgaridad de los actos sexuales es transformada en belleza.

De tal modo, no es extraño que exhiba un narcicismo que de otra manera sería condenable, cuando expresa su satisfacción ante la posibilidad de haber sido sorprendida por su padres en una actividad pornográfica en la sala de su casa: «Habrían visto un espectáculo hermoso —dijo y sonrió de nuevo—. Era hermoso, ¿no? Tú que lo estabas viendo mientras participabas puedes decirlo. ¿Era o no era hermoso?» (p. 352).

Como hemos dicho, el Carnaval nos expone siempre ese «otro mundo» que con frecuencia es rechazado por el mundo formal u oficial. Sus formas irrespetuosas y desacralizantes ofenden siempre al público no participante en el mismo. Es significtivo cómo, desde el punto de vista de Julieta, la inversión carnavalesca coloca a los demás fuera del juego y por lo tanto rebajados socialmente. Por eso, cuando es interrumpida en plena fornicación en medio de la calle, es ella la que increpa a los espectadores iracundos: «Sí, no se puede con la plebe —pero a renglón seguido comenzó a encarar al enemigo y a responder a los insultos anónimos, ocultos en la oscuridad, invisibles desde nuestro punto de vista, como siempre son las voces descarnadas: ¡Vulgares! —gritó— ¿No comprenden lo que es el amor? (p. 359).

Por consiguiente, para Julieta el acto sexual es la verdad única como creador de la vida y, con esa intención ella se esfuerza en ponerla en evidencia. Su realidad como símbolo de la mujer hay que entenderla dentro de la cultura del carnaval y no sujertarla, desde luego, a los cánones estrechos de un mundo socialmente hipócrita. No se trata de configurar una imagen más o menos completa de la mujer, sino de dar significado al aspecto profundamente vital del organismo femenino. De tal forma las reacciones de este personaje dentro del ámbito sexual de *La Habana* se expresan en una dimensión que no puede medirse por

[12] Bakhtin, p. 240. Traducción mía.

reglas de un supuesto contrato social. Su verdadero alcance simbólico habría que encontrarlo en regiones escondidas de la esencialidad humana:

> Esta vez Julieta (a quien le gustaba quejarse, no lamentarse sino exclamar en éxtasis) soltó las amarras no bien empezó mi lengua lábil, hábil ahora, a rozarle el cuerpo, y comenzó a navegar por otros mares de locura: a quejarse, a suspirar hondo, fosa sin fondo, y de allí pasó a gemidos, luego a alaridos, después a aullidos, y mientras se revolcaba haciendo más difícil mi labor, maullaba a todo pulmón, gato gutural, sus gritos llenando el cuarto y ululando en todo el universo, colmando el cosmos (pp. 386-387).

Por todo ello, más que una mera «traducción» de elementos de la realidad *La Habana* se convierte en una representación de las expresiones que tipifican la cultura del carnaval. En un excelente estudio Stephanie Merrim hace referencia a esta cualidad estructural del Libro cuando señala que «como texto *La Habana* resulta un juego de profundidades falsas y superficies delusorias cuyo gran logro es el aparentar transparencia. Parodia de una filosofía, aunque delatora de una filosofía de la mímesis, *La Habana* encarna una nueva teoría de las formas» [13].

En ese sentido, creemos que la representación paródica que integra el espíritu de carnaval persigue una forma artística que es original en sí misma. Al mismo tiempo, esta manifestación artística lograda finalmente se identifica con las formas de expresión características de la cultura del carnaval. Así, la función de la parodia está dirigida a mostrar la peculiar relación entre el arte y cierta forma de vida cuyo núcleo «no es la pureza de la forma artística ni tampoco el espectáculo, por lo que generalmente no corresponde a esta esfera del arte. En realidad es la vida misma, pero configurada dentro de una cierta forma de juego» [14].

Dentro de este contexto, *La Habana* es una parodia de determinada forma de vida existente, y probablemente vivida, pero también es una expresión de las formas en que la vida misma parodia ciertas manifestaciones artísticas. A esta singular interacción paródica entre lo representado y la representación se refiere el narrador de *La Habana* al hablarnos de la relación entre el teatro burlesco y la casa que fue su domicilio durante un tiempo: «Nena la Chiquita demostraba en Zulueta 408 todos los días que el teatro bufo no era una farsa común sino una versión naturalista de la vida» (p. 316).

[13] *La Habana para un infante difunto* y su teoría topográfica de las formas«, *Revista Iberoamericana* (enero-junio, 1982), p. 404.
[14] Bakhtin, p. 7. Traducción mía.

Por otro lado, también se comprueba cómo el arte sirve para reflejar la vida, pero no en forma imitativa sino interrogativa. Los personajes del cine no son copiados o imitados por los individuos sino que éstos anticipan paródicamente su propia representación futura. La cuestión filosófica de la imitación de la vida por el arte o viceversa se resuelve en una fusión dentro de la perspectiva igualitaria con que se ven individuos y personajes cinematográficos en la cultura del carnaval:

> Elvira era alta y delgada y llevaba el pelo por lo hombros, ligeramente ondeado, al gusto de la época. Elvira imitaba a María Félix o tal vez la prefiguraba porque María Félix no era conocida en Cuba en esa época: quizá fuera que María Félix encarnaba el epítome de la belleza de los tiempos en América Latina (p. 153).

La posible integración del arte y la vida se hace, por tanto, trascendente dentro de la cultura carnavalesca por su especial vinculación a las formas vulgares de la expresión artística. Como la vulgaridad es esencial a esta cultura ella buscará dentro del arte aquellas formas comercializadas, cuyas actitudes y manifestaciones se asocian al aspecto carnavalesco de la vida. La parodia de la imitación se convierte en una máscara que esconde en su vulgaridad otros aspectos aún más ridículos de la sociedad, y que *La Habana* intenta representar por medio de la trasmutación del lenguaje y de los actos. Así el habla y los sentimentos de la mujer vulgar pretenden ocultarse detrás de una expresión todavía más artificiosa por lo falsa:

> ¡Era de ahí de donde ella sacaba su vocabulario extraordinario y más aún su enunciación perfecta, inusitadamente culta! Todo su diálogo (es decir, su parte alícuota) estaba tomado de la Novela del Aire, de la Novela de la Una y hasta tal vez de la memorable Pantalla Sonora: el cine del ciego radial. No me quedó duda: mi amante actual, ese montón de carne y extrañas declaraciones de ahí al lado, pedía prestado a la radio no sólo su lenguaje, sino sus sentimientos —o mejor subordinaba sus sentimientos aparentes a un lenguaje que era para ella ideal (p. 519).

No hay duda de que estas exaltaciones de la vulgaridad contenidas en *La Habana* destacan un aspecto importante de la cultura del carnaval en su relación con el arte. Además de constituir un elemento esencial de la representación, las exageraciones resultan atributos de un realismo grotesco íntimamente relacionado con la cultura popular[15]. Desde

[15] Sobre el concepto de «realismo grotesco», véase Bakhtin, p. 18.

el punto de vista estético, el significado ambivalente y contradictorio de las imágenes grotescas reflejan el dinamismo estructural de *La Habana* y caracterizan los elementos paródicos que contiene el final de la narración.

El aspecto grotesco del carnaval, observable en distintos episodios del libro, tiene su culminación en la relación del protagonista/narrador con Margarita, la única mujer por la que supuestamente sintió verdadero amor: «Ella no sólo es el sexo, es el amor» (p. 661). Pero nos damos cuenta de que en realidad ella encarna los elementos ambivalentes y contradictorios que caracterizan lo grotesco. Físicamente está dividida en dos partes, una hermosa y la otra deformada, y espiritualmente exhibe la dualidad femenina creadora/destructora, con la que en definitiva le es imposible conseguir la imaginada unidad platónica en el amor: «Fue la propia Margarita, bella y alevosa, amada armada, mi amazona, quien me clavó el puñal» (p. 685).

A través de la deformación grotesca, la imagen de la mujer como dadora del ser resulta invertida por medio de una parodia carnavalesca del adulterio. El nacimiento de su hija sirve al narrador para destacar la función estética de lo grotesco en su contraste con lo sublime:

> De tras bastidores introdujeron un bebé, de utilería naturalmente —pero era mi hija—. La enfermera estaba asombrada de que tuviera dientes pero a mí me espantaba más la mueca con que se reía. El mayor asombro lo produjo sin embargo comprobar que tenía los ojos abiertos y eran verdes. Ni mi mujer ni mucho menos yo teníamos ojos verdes y definitivamente había que descartar la posibilidad de que ella me fuera infiel con un lechero de ojos verdes. Esos ojos verdes eran efecto de otra forma de adulterio: eran los ojos de Margarita, de Violeta del Valle, de como se llamara esa mujer que había estado tan cerca —ella había estado dentro de mí, no yo dentro de ella— y ahora estaba tan lejos (p. 674).

Pero no obstante parece que el episodio señala la caída trágica del protagonista, pero descubrimos que la narración de nuevo nos ha dado la ilusión de una profundidad falsa. Por medio de un epílogo a sus memorias, el narrador pone en evidencia su verdadero carácter antiheroico. Dentro de la tradición carnavalesca este epílogo resulta necesario para justificar el regreso cíclico del personaje y reafirmar el punto de vista desde el que el narrador nos expone su discurso. Parodia del propio texto a través de la cual el epílogo alude críticamente a la degeneración de la cultura del carnaval, al convertirse ésta en mero espectáculo.

En efecto, por medio de una «transfiguración» total, el mundo carnavalesco y el protagonista parecen engullidos por el monstruo artificial

y fantástico del cine. La realidad de la ciudad de La Habana desaparece dentro del espacio cerrado y oscuro de una sala cinematográfica. La participación espontanea de los seres humanos es sustituida por la representación mecánica de los muñecos. La importancia ritual del tiempo queda reducida a la repetición monótona de la función continua. Y finalmente, el protagonista/narrador es devorado por la matriz grotescamente agigantada de una espectadora obsesiva.

Por lo tanto, no creemos que las referencias a los órganos sexuales femeninos tengan, en el epílogo, una relación a una figura fantasmática en el sentido freud-lacaniano en que se ha transformado la madre, como ha sido señalado[16]. Creemos, por el contrario, que su utilización responde a una intención satírica del epílogo, la cual no es extraña dentro de las expresiones del carnaval[17]. Ahora bien, debemos confesar que su significación temática resulta oscura y en consecuencia difícil de determinar dentro de la obra. El regreso del protagonista a un ambiente totalmente cambiado parece, sin embargo, aludir a una nostalgia por formas de vida ya desaparecidas. Aunque la cuestión política sólo se evidencia marginalmente en *La Habana*, no sería muy aventurado suponer en el epílogo una referencia carnavalesca a la existencia automatizada y dictatorial del mundo comunista. En realidad, el lector nunca podría saberlo todo, al igual que el narrador de la obra perdido en un laberinto es incapaz de descifrar las claves secretas del libro que cayó en su manos. Misterios del texto.

[16] Véase Emir Rodriguez Monegal, «Cabrera Infante: La novela como autobiografía total», *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre, 1981), p. 270. También Eugenio Suárez-Galbán Guerra, *Insula* (julio-agosto, 1980), p. 31.

[17] Sobre la relación entre la sátira y la cultura del carnaval, véase Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (trad. por R. W. Rostel, Ann Arbor, Michigan, Ardis Publishers, 1973, especialmente pp. 87-113.

B) INDEPENDENTISMO

1. LA IDENTIDAD CULTURAL CARICATURESCA EN EL LENGUAJE DE *MI MAMÁ ME AMA*

Bruce G. Stiehm
University of Pittsburgh

Una de las primeras críticas que se hizo de la novela *Mi mamá me ama*, de Emilio Díaz Valcárcel, es que ahí escribe un elogio del burgués anglizado dentro del contexto puertorriqueño. Creo que es bastante fácil darse cuenta de que no es así, y que todos los elogios del protagonista son parte de una sátira dirigida graciosa y acerbamente contra esa burguesía anglizada, o por lo menos, contra el concepto de la posible anglización del puertorriqueño. La que sí es una cuestión más interesante es cómo consigue Emilio Díaz Valcárcel, por medio del elogio, hacer una caricatura satirizante de los personajes elogiados, y además, hacerlo mediante la satirización del protagonista central, ¿quién es Javierito?

Propongo aquí que el autor crea esa caricatura y su efecto satirizante en parte por la yuxtaposición del lenguaje y el contexto cultural puertorriqueño. Demostraré cómo esa yuxtaposición del lenguaje y el contexto cultural conduce a la evaluación negativa de los personajes.

Comencemos con el título. El título mismo muestra el uso de la estructuración fonética para enfocar un estilo satírico en abordar el tema de la novela. Específicamente, se encuentra en el título *Mi mamá me ama* lo siguiente: 1) una aliteración excesiva a base de la repetición del sonido nasal [m]; nótese que esa [m] es la única consonante en el título, y que la [m] es, según la lingüística universal, una de las primeras consonantes que aparecen en el habla infantil; en efecto, una parte del mensaje del título es la inmadurez del protagonista; pero va todavía más allá: 2) los dos sintagmas del título se relacionan como si la segunda, *me ama*, fuese una resonancia y transformación de la primera *mi ma-*

má; el mensaje que lleva es que el protagonista se concentra infantilmente en el amor como una relación solipsista entre él y su madre; resulta él así repleto de narcisismo, con la sugerencia de un ánimo incestuoso que después se confirma por su intensificación dentro de la novela.

Efectivamente, las primeras palabras del primer capítulo enfocan el infantilismo narcisista e incestuoso del protagonista. Cito:

> Mamá se inclinó y me acarició con sus manos suavizadas con crema Hinds; sus pechos se hundieron como gomaespuma en mi hombro. Aspiré su aliento que huele a menta... (p. 11).

De esa manera, Díaz Valcárcel nos advierte desde el primer momento que el protagonista central es un ser narcisistamente concentrado en sí mismo como el justo receptor de la adulación y mimo de los que lo rodean. Como un reflejo más del título, en el cual predominan las vocales y la sola consonante [m], él es un *memo*, palabra que capta perfectamente la esencia de su carácter.

Por esos medios, Díaz Valcárcel establece, en los primeros momentos de comunicación con el lector, un juicio negativo gracioso y satirizante respecto al protagonista central. Y dado que es este protagonista el que narra los sucesos y es él quien nos da sus opiniones respecto a los demás, lo más natural es que el lector convierta todos los elogios del protagonista en negativos. Así se establece la caracterización negativa del protagonista central como una proposición básica que funciona negativamente dentro de los silogismos psicológicos y estéticos de la obra total.

Nótese también que en ese primer pasaje se insinúa en seguida el anglicismo. Me refiero aquí al producto de «crema Hinds». No es sólo un anglicismo lingüístico, sino que es el reflejo lingüístico de una infraestructura comercial dominada por lo yanqui, que luego demostrará sus aspectos sociales e ideológicos. La madre del protagonista, que tanto mima a su hijo narcisista, se muestra en este primer cuadro comprometida con lo yanqui, por el olor de crema Hinds en las manos y de chicle en el aliento, y cosificada («pechos... como gomaespuma»), junto con la sugerencia de ella como objeto sexual del hijo.

De ese modo, el autor utiliza el lenguaje en esta novela para identificar el segmento social del personaje a la vez que revela de ese personaje sus compromisos económicos, sociales, y, por consecuencia, ideológicos. Por su propia naturaleza estos compromisos merecen y reciben un juicio negativo dentro del marco cultural puertorriqueño, ya

que encierran un menosprecio continuado de lo netamente puertorriqueño. Pero el autor nos lo comunica filtrados por las percepciones del personaje central, Javierito, quien los colma de elogios. El resultado es una ironía graciosa que satiriza al protagonista y los suyos de una manera que es en la superficie suave, pero que en realidad se llena de desprecio penetrante.

Miremos más de cerca el lenguaje del protagonista y de su familia según aparece en el primer capítulo.

El habla de esos personajes está repleta de anglicismos: El protagonista, Javierito, dice *socialización*, *best-seller*, *week-end*, *jeans*; además los nombres de personas y de lugar que menciona son principalmente de Estados Unidos, como son Barry White, Patty, Mrs. Wagengald, Adirondack College, Ted Morrison, Phi Sigma, Lucy Foreman, Eddy Miles, Greyhound y *Student's Review*. La madre usa *terapia* en vez de *terapéutica*, le dice a su hijo, Ivette, «¡behave!», y se refiere a la enfermera de Javierito con el título de *Mrs. Delgado*. El padre dice *privacidad* y *calidad premium*.

Estos anglicismos son bastante propios del habla puertorriqueña de hoy día, y no es por medio de ellos exclusivamente que el autor nos lleva a una conclusión despreciativa de ese procedimiento. Lo hace más bien por una táctica de asociar con el uso afanado del anglicismo una caracterización social que revela una gran insensibilidad frente a otras clases sociales, junto con una inversión de valores que pone lo burgués por encima de todo, incluso a Dios, y que dentro de este marco, eleva lo yanqui sobre lo puertorriqueño.

El aspecto burgués de la familia del protagonista, siempre mezclado con un ánimo de copiar las costumbres estadounidenses se ve más claramente en la descripción del padre. El usa «limosina» con chofer, viste «traje azul de tres piezas, con rayas blancas» y huele a Givenchy. Frente al cuento de la hazaña de Ted Morrison, el cual había enseñado el trasero desnudo a su madre en una pista de baile, el padre de Javierito responde con una retahíla convencional y sentenciosa (aunque cargada con la malicia del autor): «ese no debe ser el comportamiento de un caballero con una madre o esposa, ama de casa o mujer de la libre empresa» (p. 13). El protagonista, Javierito, refuerza esta impresión, al decir de un amigo: «Eddy dijo que nuestra casa es tan grande que puede ser administrada por la cadena Hilton...» (p. 13); y también al hacer la siguiente reflexión: «... más tarde sentí alivio moral al pensar en la sorpresa que se llevarían mis compañeras de colegio cuando le mostrara mis fotos con personas prominentes de la Isla» (p. 16).

Sin embargo, es en las palabras de la madre que se halla el indicio

de una escala de valores trastocada. Al reñir a su hija Yvette, dice: «Que no se burle de mí ni de nadie porque eso lo ve Dios y además —aunque Dios no lo viera— no es decente ni de buenas familias...» (p. 12). Esta oración lleva el mismo tono convencional y sentencioso que la retahíla del padre, pero además, pone a Dios como un paréntesis inesencial frente a la decencia burguesa de gente de buena familia.

El padre, en cambio, demuestra en su pronunciación de la palabra Puerto Rico como *pororico* (la cual es un intento de remedar la pronunciación yanqui de *porto rico*) un ánimo de distorsionar lo puertorriqueño a favor de los usos yanquis. Muy irónicamente, el resultado llega a ser una hispanización del anglicismo, frente al cual reacciona con una burla solapada Joey, el compañero norteamericano del hijo. Un poco después, el padre «... apresuró el paso cuando oyó que alguien cantaba en español...» Luego «... se detuvo y... miró profundamente al hijo, diciendo: Este *no es* el sitio para usar ese idioma...», a lo cual responde el hijo, «No te preocupes; no son de *allá*» (pp. 14-15). Es decir, que quiere evitar la posibilidad de tener que rozar con otros puertorriqueños.

Significativamente también, el padre, al cerciorarse de que Javierito se había hartado de reír del insulto que hizo Ted Morrison a su madre, se asegura que el hijo había seguido lo que hacían los demás, diciéndole al hijo, «... uno debe saber comportarse, pero siempre que no se quede fuera de la corriente principal...» (p. 14).

Y en un momento en que el hijo usa la palabra *best-seller* y el padre parece perplejo, el hijo cree que es por haber insinuado un anglicismo en su habla; pero de veras es porque le preocupa al padre la idea de que el hijo quisiera ser escritor. En ese momento, «... aclara que nadie debía distraer al hijo de la meta de su futuro...» (p. 15). Aparte de un momento malicioso de Díaz Valcárcel, que mete una evaluación burguesa de la ocupación del escritor dentro de esta parte de la novela, el padre aquí demuestra otra vez lo poco que le importa lo puertorriqueño frente al éxito económico personal y de su familia. El modo de expresar esas afirmaciones demuestra la influencia del pensamiento formado por las escuelas norteamericanas de negocios, en las cuales el «conseguir metas» forma la base de su metodología organizacional. Además, refleja una mentalidad de superficialismos también asociados con esa influencia cuando, por ejemplo, dice de Joey: «sin una sonrisa atractiva no sabrá alcanzar niveles de poder decisional» (p. 13).

No es de extrañar, entonces, el que el padre llame al hijo «Yuñito», apodo afectuoso hecho a base de la palabra inglesa *junior*. La impresión del padre que el autor nos produce es la de un abogado a quien le importa el éxito económico y el poder tanto y su identidad puertorri-

queña tan poco, y que incluso le avergüenza, que hará cualquier esfuerzo de distorsión cultural, copiando en todo a lo yanqui, siguiendo siempre a la corriente, para quedarse financieramente bien. Como parte de ese esfuerzo, manda concienzudamente a su hijo, Javier, para educarse y «socializarse» en Estados Unidos, creando como un resultado el memo que es Javierito.

Javierito, por consiguiente, pasa el tiempo con actividades típicas de Estados Unidos, como son «oyendo discos» y «viendo la televisión», habla en términos de una filosofía superficial de «actitud positiva» y demuestra un sentimiento de pintoresquismo hacia lo puertorriqueño, como el que el se revela en este pasaje:

> Mientras tanto me distraigo contemplando la playa dorada llena de palmas y bañistas, con casas de tejas rojas y patios de arena donde juegan los niños (p. 11).

Es como si su experiencia de Puerto Rico se limitara a verlo mediante carteles de turismo. Lógicamente, entonces, adquiere Javierito y su familia una distancia de sospecha e incompresión en relación con las clases sociales más llanas, por ejemplo, en relación con la enfermera, Mrs. Delgado, según refleja lo siguiente:

Le pregunta la madre a la enfermera:

> —¿No le hará daño, Mrs. Delgado? —mamá señaló la hipodérmica.
> La enfermera contestó con grosería propia de su clase. No protesté de su atrevimiento, porque ¿de qué hubiera sido capaz, teniéndome en sus manos?... ¡sabe Dios las ideas que pasan por la cabeza de esta gente!»
> Cuando mi familia se fue, me pareció que la Delgado quiso vengarse del aspecto de éxito de los míos, dejándome la aguja más tiempo del necesario (p. 16).

Es significativo para el mensaje de *Mi mamá me ama* que Javierito esté convaleciente en un hospital, donde roza con las enfermeras, se entretiene con fantasías sexuales y recuerda episodios de su vida. También es significativo que la narrativa de la novela se escribe como si fuera el resultado de una investigación social sobre la condición puertorriqueña, impuesta por su profesor, Michael Mason. A Javierito le falta tanto el conocimiento de Puerto Rico que es capaz de decir en una clase universitaria que «—¿Pobreza? En la Isla a nadie le faltan doscientos mil dólares hoy día—.» Le dice entonces el profesor Mason:

> —Ya tendrás la oportunidad de probarnos lo que acabas de decir, Harvey. Escribe un buen artículo sobre aspectos de la realidad social de Puerto Rico y ya veremos si se puede publicar en *Student's Review* (p. 19).

Javierito acoge este encargo con gran entusiasmo. El propósito novelístico es aparente, que Javierito nos muestre su clase social desde adentro, por medio de sus propias palabras y pensamientos, que nos muestre su cortedad de vista social, junto con los síntomas de su enfermedad.

Aparentemente, a primera vista, el ser que demuestra con más virulencia la enfermedad que ataca a la familia de Javierito es su hermana Ivette, la cual se entrega, por episodios de incontinencia sexual, con cualquiera, y sin ningún criterio de contacto personal; es decir, mecánicamente pasional. En esto, su vida sexual es una parodia de la relación explotativa e impersonal de la familia con el pueblo puertorriqueño.

Sin embargo, es Yvette quien, irónicamente, se acerca más al pueblo. El autor lo revela por usos lingüísticos. Por ejemplo, después de saciarse Ivette durante un episodio sexual, Javierito le pregunta:

> —¿Cómo has estado?
> (y ella contesta):
> —Bien, chévere;
> a lo cual responde Javierito:
> ¡Chévere, qué palabrita!
> Estaba perdida también en su capacidad expresiva.
> Javierito entonces le dice:
> —You better watch your tongue, baby.
> Responde Ivette:
> —No seas comemierda, bro.
> Sigue Javierito con:
> Eso de·cortar la palabra brother es de negro americano. Es fácil imaginar hasta dónde había llegado mi hermana. Lo de comemierda lo sabe cualquiera: es cubano. Toda una mezcolanza propia del lumpen, para usar la palabra preferida del doctor Mason (p. 21).

Con esto, el autor nos comunica que Ivesita, a diferencia del resto de la familia, está, por lo menos, en contacto con los fondos caribeños y negros de su cultura, y que tal vez no sea ella la más enferma de la familia. El resto de la novela nos comprueba esta impresión. Nos enteramos por referencias indirectas que el padrino de Javierito, quien es un político de renombre, ha vuelto loca a su esposa con los celos que le he inspirado. Además, aun mientras trata íntimamente con el padre de Javierito y con Javierito como ahijado, sostiene relaciones sexuales con la madre de Javierito.

Muy significativamente, las comunicaciones entre el padrino y el padre de Javierito, el que engaña y el engañado, son de una intensificación ya hiperbólica del anglicismo. Por ejemplo:

> ... Pero no olvides las medidas necesarias para monitorizar la implantación de la campaña. Que sea operacionalmente positiva. ¿Con qué componente cuentas? ¿Y la experiencia? No, en el campo publicitario. Marketing, pero a nivel de operacionalidad política, expertisement en el campo de la comunicación electrónica. La única manera de mantenerlos abajo; o arriba —rió papá—, pero: *hang them high*... (p. 24).

La opacidad de la comunicación corresponde al grado del esfuerzo que hace el padre de Javierito por tener éxito y triunfo por medio de copiar estructuras conceptuales y operacionales yanquis, lo cual se revela en la distorsión del lenguaje, irrumpiendo aquí y allá el anglicismo dentro de un conjunto de palabras a veces incomprensibles. La conclusión es obvia: deseando engañar, es él el engañado, y por su esposa y el padrino de su hijo.

En cambio, al final de la novela, Javierito se mejora, y al salir del hospital, experimenta un instante de comprensión de la Delgado. Ya no le dice *Mrs.*:

> Mis ojos tropezaron entonces, sorpresivamente, con la señora Delgado (p. 160).

El último capítulo, escrito en la lengua del pueblo, desde el punto de vista de la Delgado, queda comprensible dentro de este contexto. Es ella, mostrándose cómo es, con su identidad de pueblo puertorriqueño, capaz de ver y comprender a Javierito como persona, y revelándose así también como persona, con su lengua propia, donde Javierito tal vez la llegue a conocer y comprender.

Bibliografía

Emilio Díaz Valcárcel: *Mi mamá me ama*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

2. LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN *FIGURACIONES EN EL MES DE MARZO*, DE EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL

Caridad L. Silva-Velázquez
Glendon College, York Univ. Toronto

Como todos sabemos, Puerto Rico es el único país iberoamericano que no ha logrado nunca su independencia nacional. Fue colonia española hasta 1898 y, en ese año, como resultado de la guerra de España contra los Estados Unidos, pasó a manos norteamericanas. Es sin duda a causa de esta situación de coloniaje —intensificada por la irrupción político-cultural estadounidense en una isla de ascendencia española e indígena—, que la literatura puertorriqueña refleja una profunda preocupación con el problema de la identidad cultural.

Críticos y escritores han reconocido este fenómeno y algunos como Luis Rafael Sánchez han llegado a calificar de «obsesión» la preocupación del escritor puertorriqueño por su nacionalidad[1]. El novelista contemporáneo Emilio Díaz Valcárcel afirma:

> Yo creo que Puerto Rico aporta a la literatura hispanoamericana un renglón muy importante. Es el problema de la identidad nacional que se puede dar en otras literaturas de otros continentes pero que en Puerto Rico toma caracteres casi alucinantes[2].

Siendo el tema general de este Congreso «La identidad cultural de Iberoamérica en su literatura», me pareció adecuado e interesante el estudio de una novela puertorriqueña contempóranea que ahonda en el problema de la identidad y trata de expresarlo mediante procedimien-

[1] Luis Rafael Sánchez, «Cinco problemas al escritor puertorriqueño», *Vórtice*, II, núms. 2-3, 1979, p. 118.

[2] Emilio Díaz Valcárcel, «Aspectos de la literatura puertorriqueña», *Zona Carga y Descarga*, núm. 2, nov.-dic. 1972, p. 18.

tos literarios renovadores; me refiero a *Figuraciones en el mes de marzo* (1972) de Emilio Díaz Valcárcel[3].

Otra razón para escribir sobre *FMM* es que como bien señala Edna Acosta Belén en su artículo «Notes on the Evolution of the Puerto Rican Novel», *FMM* es una de las dos novelas puertorriqueñas que pueden considerarse herederas legítimas del «boom» de la narrativa latinoamericana. Considera *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, la otra[4].

En este sentido, *FMM* es una de las primeras obras que marca y refleja una nueva dirección en la novela puertorriqueña de los años 70 al tratar de integrarla a la narrativa iberoamericana. Escribiendo sobre la novela puertorriqueña, afirma José J. Beauchamp que la década de los setenta «es también la del retorno a la identidad de forma con la novela hispanoamericana e igual que ésta está animada por una búsqueda renovadora de la forma y en sentido total, de un nuevo lenguaje»[5].

FMM ha merecido numerosos estudios. Creemos que la complejidad narrativa de esta obra requiere y acepta diversidad de métodos críticos, pero debido a su estructura fragmentada y a la vez homogénea, y al decisivo papel que el autor confiere al lector, pensamos que un estudio que parta de las teorías del crítico Wolfgang Iser sería de gran utilidad para enriquecer la comprensión ulterior de *FMM*. Iser considera que la interación entre autor, texto y lector constituye el mecanismo fundamental de la comunicación literaria. Algunas de sus ideas —expuestas en *The Implied Reader*, en *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, y en varios artículos— servirán de guía al presente estudio[6].

Me propongo en este trabajo examinar el uso y la función de las principales técnicas narrativas empleadas por Emilio Díaz Valcárcel en *FMM*; también intentaré evaluar las reacciones que los procedimientos

[3] Díaz Valcárcel, *Figuraciones en el mes de marzo*, Barcelona, Seix Barral, 1972. Citaremos de esta edición indicando las páginas entre paréntesis en el texto. A lo largo de este ensayo nos referiremos a esta novela con la abreviatura *FMM*.

[4] Edna Acosta Belén, «Notes on the Evolution of the Puerto Rican Novel, *Latin American Literary Review*, VIII, núm. 16, 1980, p. 188.

[5] José J. Beauchamp, «La novela puertorriqueña: una estructura de resistencia, ruptura y recuperación», *Casa de las Américas*, XXI, núm. 124, 1981, pp. 77-78.

[6] Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore y Londres, 1964. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore y Londres, 1978. Iser, «La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, Núm. 2, 1982, pp. 225-238.

utilizados por el autor provocan en el lector medio y en mi propia experiencia de lectora.

A medida que uno se adentra en la lectura de *FMM*, experimenta una sensación de movimiento de vaivén, ya que debe conectar y desconectar constantemente el material narrativo si quiere lograr una lectura satisfactoria. Pronto uno comienza a relacionar activamente las diversas perspectivas del texto: las varias voces narrativas, la complejidad del protagonista, la fracturación del tiempo y el espacio novelescos, la multiplicidad de niveles a que se refiere el argumento, y aun la propia perspectiva del lector.

Este ejercicio —que requiere la plena colaboración del lector— está suscitado por la estructura general de *FMM*, la cual algunos críticos han calificado de «novela álbum» [7], y que es, en definitiva, el producto de una técnica fundamental que el autor aplica a todos los componentes de su novela. Tal técnica consiste en fragmentar y disgregar constantemente el material narrativo, y al mismo tiempo ofrecerle unidad y coherencia mediante la hábil disposición de las diferentes perspectivas del texto y de secuencias temáticas recurrentes que el autor maneja para lograr una dinámica autogeneradora que envuelve en su dialéctica al autor, al texto y al lector.

La temática central de *FMM* está encarnada por el protagonista Eddy Leiseca, escritor puertorriqueño cuyo nombre ya indica una fragmentación lingüístico-cultural aparentemente vinculada: Eddy es un anglicismo de Eduardo, y Leiseca sugiere varias interpretaciones en español que también pueden relacionarse a un periodo de la vida estadounidense.

Eddy ha seguido un proceso de búsqueda de su identidad que paradójicamente se va convertiendo en la desintegración total de su personalidad. Leiseca busca inútilmente sus raíces en Puerto Rico, en Nueva York y finalmente en España, donde transcurre la acción de la novela, y llega a la amarga conclusión de que aún las raíces españolas son inauténticas. Su conflicto de puertorriqueño es el de no encontrar el suficiente respaldo moral en su propio país y no poderse identificar con las dos culturas que han moldeado su vida. A medida que se intensifica su frío en Madrid a lo largo de la novela, se hace más patente el contraste con el calor de Puerto Rico. Ésta es sólo una de las distintas sucuencias temáticas que barajean constantemente el conflicto interior de Eddy, enfocándolo desde varios puntos de vista: ontológico, político,

[7] Randolph D. Pope, «Dos novelas álbum: *Libro de Manuel* de Cortázar, y *Figuraciones en el mes de marzo* de Díaz Valcárcel», *The Bilingual Review*, I, mayo-agosto 1974, pp. 170-184.

social, cultural, histórico, personal y colectivo. El resultado de esta problemática es la alienación del protagonista y su derrota de intelectual sensible en un mundo materialista. Eddy, incapaz de aceptar ninguna de las personalidades posibles a su circunstancia histórica y personal, enfila hacia la esquizofrenia.

El modelo conflictivo encarnado por Eddy está basado en el mismo concepto de unidad y fragmentación que estudiamos, e ilustra adecuadamente el destino histórico de Puerto Rico, sugiriendo al lector la interpretación del tema de la obra a otro nivel. La trayectoria de la formación de la identidad nacional puertorriqueña parte de lo indígena, se forma en lo hispánico y entronca después políticamente con lo estadounidense. A lo largo de este camino, el sentido de identidad nacional se ha fragmentado y el producto es un ser coherente en apariencias, pero íntimamente dividido entre dos realidades, dos culturas, dos idiomas: un ser como Eddy Leiseca.

El desdoblamiento de Eddy en protagonista, narrador, personaje-lector y centro unificador de la novela, sirve de pilar a la técnica de fragmentación y coherencia que estudiamos, y afecta directamente la perspectiva del lector.

En su carácter de personaje-lector, Eddy define y regula la acción de la novela y la selección del material narrativo. El primer trozo de la novela introduce a Eddy narrando en primera persona del singular y reflexionando sobre su presente y su pasado[8]. Del segundo al sexto trozo se presentan cartas de la madre de Eddy, de una casa editorial en Honduras, de Wanda —una amiga de la esposa de Eddy—, del doctor Olmo —exsiquiatra de Eddy—, y de una editorial argentina. Planteada de esta forma la primera serie de documentos, el lector comprende que todo el material documental que aparece en la novela ha sido leído por Eddy y ha contribuido a su aniquilación personal. Este material no es sólo epistolar, sino que incluye también textos de algunos filósofos, páginas del diccionario Velázquez, etc.; es decir, documentos que Eddy maneja en su oficio de traductor.

El enfoque reflexivo y descriptivo de Eddy, narrador en primera persona en veinticuatro de los setenta y nueve trozos que componen la novela, induce al lector a relacionar constantemente y en múltiples niveles el material documental con la trama de Eddy. Una consecuencia de esta técnica es que aunque a veces el material documental sea verídico

[8] *FMM* está compuesta de capítulos no numerados. Calificamos estos capítulos como trozos narrativos porque no caben dentro del concepto tradicional de capítulo.

—pero alterado—, y otras sea sólo producto de la invención del autor, el conjunto adquiere la apariencia de realidad auténtica, y logra adelgazar la línea fronteriza entre realidad y ficción ante los ojos del lector.

El lector se convierte así en el polo que recibe intermitentemente el material de ficción, el documental verídico y el ficticio, y la interpretación que hace el protagonista de todo ello en su calidad de personaje-lector. La distancia entre el material documental y el héroe de ficción causa que éste reaccione como lo haría un lector X, pero la interacción anímica del protagonista con ese mismo material ofrece al lector real una experiencia más rica y compleja. Asumimos entonces una posición de lectores dobles y también de recreadores del texto.

Resulta claro que el autor ha seleccionado cuidadosamente y después editado el material documental y el de ficción. El propio Valcárcel ha afirmado:

> Sí, la revisé totalmente. Hacerlo es fundamental por el tipo de estructura que tiene la obra. Tuve que decidir muy fríamente en dónde encajaban las cartas, cupones, recibos... todo ese material aliterario, para intercalarlo de modo que no entorpeciera el desarrollo de la obra[9].

La constante interrupción de la trama central de Eddy, ocasiona una presentación fragmentada que dramatiza y recrea vicariamente la problemática de la identidad de Eddy.

Esta disposición del material novelesco intenta también provocar lo que Wolfgang Iser ha llamado el «blanco» en el texto narrativo y manipularlo para inducir al lector a determinadas operaciones interpretativas. Iser explica que:

> El blanco en el texto de ficción parece ser una estructura paradigmática; su función consiste en iniciar operaciones estructuradas por parte del lector cuya ejecución transfiere la interacción recíproca de posiciones textuales al conocimiento[10].

En *FMM* el blanco constituye un elemento importantísimo de la estructura de la novela, ya que lo que el blanco sugiere es mucho más significativo que lo que el texto provee. Al seleccionar determinados trozos narrativos y colocarlos en posiciones específicas, vinculados y a la vez desconectados por blancos, el autor proporciona al lector va-

[9] Díaz Valcárcel, «No se puede transformar la realidad con una novela», *Avance*, núm. 91, 1974, p. 40.

[10] Iser, «La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos», p. 237.

rias interpretaciones posibles. *FMM* es rica en este procedimiento, pero sólo tomaré como ejemplo una serie de trozos en el orden en que aparecen en el texto —de la página 159 a la 198—, y que numeraré del 1 al 10.

En el trozo 1 se presenta al protagonista reflexionando sobre las exigencias que pesan sobre el puertorriqueño bilingüe y que le privan de su natural espontaneidad lingüística. En el mismo trozo 1, explica de manera humorística, pero amarga, su embarazo al ofender sin intención a dos chicas americanas, debido a malos entendidos causados por su mala pronunciación de las palabras «sábana» y «playa» en inglés.

El trozo 2 transcribe varios documentos históricos escritos por conquistadores españoles del siglo XVI y referentes a la isla de Puerto Rico: «No entra en ella la broma», «Non se saca oro», «Y nunca tenían sosiego», «Todo silbestre», «Al encojimiento de las criollas», y otros. Todos estos documentos se refieren a Puerto Rico como «posesión» y reflejan el español de la época, que debido a la selección transcrita a veces resulta humorístico y hasta ridículo. El trozo 3 se titula «May Well Be Congratulated» y sólo dice: «The United States may well be congratulated on the acquisition of the island of Puerto Rico. Lewis Carroll, 1898».

Al conectar estos tres trozos el lector comienza a llenar los blancos. Lo primero que salta a la vista es la diferencia entre el español moderno y creativo de Eddy en el trozo 1 —su parodia del español y del inglés puertorriqueños— y el español antiguo del trozo 2. Ello demuestra la inoperancia del mito del buen hablar a que se ve sujeto el puertorriqueño, ya que desde una perspectiva histórica, el idioma no es propiedad inalterable de nadie, sino un proceso abierto. El inglés del trozo 3 establece la razón histórica de la problemática bilingüe de Eddy y de los puertorriqueños. También puede concluirse que tanto para los españoles como para los norteamericanos, Puerto Rico ha sido un objeto comercial, una colonia extranjera.

El trozo 4 transcribe un recibo de calefacción a nombre de E. Leiseca a propósito de su vivienda en Madrid. Ello sugiere que la transacción histórico-comercial por la cual los Estados Unidos adquiere a Puerto Rico, presentada en el trozo precedente, ha dejado al protagonista puertorriqueño pagando la cuenta, y más aún, tratando de resguardarse inútilmente en el mito de la herencia de la Madre Patria.

El trozo 5 nos relata la historia —investigada por la esposa de Eddy— de Cristeto Aguayo, vecino que tuvieron en Puerto Rico y que se hizo célebre por su participación en el ejército americano y en la guerra de Corea. Aguayo fue maestro de los soldados amcricanos cn el arte de

matar a cuchillo. «Católico práctico» y militar ejemplar, aunque apenas hablaba inglés, fue homenajeado por los más altos oficiales americanos por su gran habilidad para matar al enemigo. La descripción de Aguayo como la de un robot monstruoso que asimila la influencia cristiano-española y después la americana, adquiere sentido al vinculársele con los trozos anteriores. Aguayo encarna el resultado del coloniaje histórico y representa la utilización del puertorriqueño por la metrópolis de turno.

El trozo 6 se titula «Yolanda lee "Semana"». Todos los artículos que de esa revista se transcriben reflejan el predominio del mundo superficial de una sociedad de consumo que aún les alcanza en España. El trozo 7 refuerza esta crítica transcribiendo un anuncio comercial para vender escapularios, es decir, el materialismo ha invadido hasta el baluarte sagrado de la religión española.

En el trozo 8 se enfoca a Eddy desde un narrador en tercera persona del singular —lo cual ya sugiere un alejamiento del personaje de sí mismo— y se le describe tiritando de frío, a pesar de la calefacción y de los abrigos, víctima de un frío que le destruye, como va destruyéndose su identidad y su razón. Al borde de la tuberculosis y de la muerte, ya ni el mito español puede salvarlo.

El trozo 9 reproduce sonidos indescifrables y signos ilegibles. El lector concluye que el lenguaje de Eddy se ha vuelto incoherente, y que su idioma, vehículo de expresión de la cultura y de la identidad social y personal, se ha aniquilado.

El trozo 10 comienza con esta reflexión de Eddy presentada desde un narrador identificado con el protagonista, pero fuera de él: «Como era que no podía seguir siendo, pero él no, sin él, justamente arañado como si dijese la palabra». La crisis interior de Eddy está explicada por la conexión de los trozos anteriores en términos de lo que dicen y de lo que sugieren con sus fracturas y blancos.

Los trozos anteriores forman parte de secuencias temáticas recurrentes en el libro y están basados en la misma técnica de fragmentación y unidad que examinamos. Hemos visto que resulta muy importante la posición de los trozos para producir un blanco determinado que el lector debe llenar conforme a ciertas pautas influidas por el texto pero sujetas a la capacidad interpretativa y creativa del lector. De igual modo, el autor utiliza los trozos para construir determinadas secuencias temáticas que apoyan el tema central de la fragmentación de la identidad.

Entre las secuencias temáticas más importantes se pueden distinguir: 1) la imposibilidad de comunicación del protagonista con sus familiares y amigos, debido a la confusión y la ignorancia política y cultural

en que estos seres se mueven; 2) el problema de la identidad personal no puede reducirse a un fenómeno filosófico de tipo ontológico o a un problema psicológico freudiano, ya que la identidad político-cultural es su raíz directa; 3) Puerto Rico es una colonia; 4) el problema del bilingüismo en Puerto Rico; 5) los dilemas del escritor puertorriqueño; 6) la alienación del intelectual en un mundo materialista; 7) la crítica político-social de la situación latinoamericana y de Puerto Rico. Podemos concluir que la técnica de fragmentación y de unidad, de disgregación y de coherencia la aplica Valcárcel a todas las perspectivas de la estructura de *FMM* y requiere una interacción constante y dinámica entre el autor, el texto y el lector, cuyo vehículo fundamental es el protagonista y su lenguaje imaginativo y renovador. El lector debe sostener un ejercicio constante de vinculación y disyunción que le obliga a mantener una memoria alerta, una percepción aguda y una imaginación prolífera. El resultado es una lectura rica en placer estético y en satisfacción intelectual. También se provoca en el lector un enjuiciamiento y una toma de conciencia de la situación político-social del escritor, del protagonista y de Puerto Rico en su lucha por la identidad cultural.

3. COLONIALISMO Y MÍMESIS EN UN CUENTO DE ANA LYDIA VEGA

Ivette López
Universidad de Puerto Rico

Al examinar la producción literaria reciente en Puerto Rico se observan secuencias literarias[1] que van perfilando los denominadores de un periodo cultural. En el género del cuento la perspectiva de los últimos diez años provee un conjunto de textos que se diferencian de la narrativa anterior, en particular de los escritores a quienes se considera los maestros del género del cuento: la generación del 50. La perspectiva de los nuevos narradores se inscribe en regiones de la realidad que habían permanecido intocadas, a la vez que asume elementos de nuestras variables lingüísticas que le otorga a gran trecho de esta literatura reciente una riqueza de lenguaje que no había sido explorada[2]. Por encima de estas nuevas propuestas literarias hay un denominador común en la narrativa puertorriqueña, que la sitúa junto al núcleo de literaturas de afirmación de identidad, criterio que caracteriza la creación cultural antillana. Bajo el aparente eclecticismo de las Antillas surge «una más profunda y fundamental similaridad de identidad cultural y experiencia histórica»[3]. Es partiendo de este sentido de historia colectiva que se puede hablar de una literatura de identificación, que se expresa

[1] Angel Rama, en «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica» (en *Literatura y praxis en América Latina*, varios. Caracas, 1974, 81-107), expone que las secuencias literarias ofrecen mayor margen de autonomía dentro del continuo de los materiales literarios; corresponden a periodos literarios, pero no los agotan (p. 85). He preferido en este caso el concepto de secuencias literarias para referirme a la literatura de la década del 70 en Puerto Rico.

[2] Efraín Barradas establece la diferencia entre ambos grupos literarios al señalar que el medio de creación que poseen los escritores puertorriqueños es un lenguaje asediado por otro lenguaje. («Palabras asediadas: situación actual de la poesía puertorriqueña». En *Revista Nacional de Cultura*, núm. 235, marzo-abril 1978, 168-177).

[3] Márquez, Roberto. «Identidad cultural caribeña», *Casa de las Américas*, año XX, núm. 118 (1980), 70-74.

en francés, en inglés y en español: «La búsqueda apasionada de esta identificación es el primer elemento de unidad que aparece cuando se comparan las líneas de fuerza de nuestras diversas literaturas»[4].

La literatura puertorriqueña ha hecho de la afirmación y el análisis de la identidad uno de sus ejes rectores. Es explicable que así sea en un país donde el lenguaje mismo se encuentra amenazado y el dominio colonial permea todas las instancias del vivir.

El cuento «Pollito chicken», de Ana Lydia Vega, presenta ya desde el título, la confluencia lingüística sobre la cual se estructura la narración. Tal convergencia acarrea, en el desarrollo del relato, un propósito irónico. A los puertorriqueños de diversas generaciones el título les recordará la canción que aprendían de niños en la escuela: «Pollito chicken / gallina, hen / lápiz, pencil / y pluma, pen». Su significado radica en el mundo cultural al cual se pertenece y su relación con el relato es actuar como índice de la confusión de identidad creada por la confluencia de dos culturas: la propia y la que, por razones de emigración, se ha impuesto, la del dominador y el dominado. La expresión lingüística pasa a significar aquí un valor más amplio: el de ser un denotador cultural. Como tal aparece ligado a los estratos del insconciente y a las actitudes y valores del hablante.

Ana Lydia Vega toma como punto de partida la alternancia de códigos («code switching») como expresión lingüística del cuento. («El code switching» se define como intento de reproducir en una lengua patrones que se encuentran en otra). Los lingüistas han señalado que la alternancia de códigos constituye una marca existente en comunidades bilingües y que los miembros de la comunidad la usan como característica que define su identidad[5]. Contrario a esto, en el cuento, el cambio de códigos no corresponde a una expresión de identidad de los usuarios sino que apunta a la carencia y distorsión de tal identidad. El vaivén lingüístico del cuento nos remite a una caricaturización del personaje principal, quien muestra en su idiolecto la marca del colonialismo y la alienación de una joven secretaria que pertenece a un grupo minoritario: los puertorriqueños en Nueva York. El problema es complejo en el cuento porque Suzie Bermiúdez no usa el sistema de códigos alternos en su expresión lingüística sino que se expresa siempre

[4] Depestre, René. Citado por Roberto Márquez en «Palabras de la Conferencia sobre traducción y crítica literaria celebrada en SUNY, Binghamton», *Casa*, núm. 96 (mayo-junio 1976), 160.

[5] Poplack, Shana, «Sometimes I'll Start a Sentence in Spanish y la termino en español», 16.

en inglés y sólo en un momento de predominio del inconsciente grita en español. La estructura de códigos alternos es articulada por la voz narrativa, que al asumir el vaivén lingüístico inglés/español define su posición en el relato. Tal postura es un comentario sobre la identidad cultural, que se consignaba ya claramente en la cita de Albert Memmi: «Un hombre que cabalga sobre dos culturas raras veces está bien sentado».

La posición de la voz narrativa, voz con conciencia de su intervención en el relato, se enuncia en el tercer párrafo. Los incidentes anteriores sitúan a Suzie Bermiúdez frente a su jefe, en una entusiasta expresión sobre sus vacaciones en San Juan: «I really had a wonderful time». De inmediato se hace clara la intervención de la voz narrativa: «Todo lo cual nos pone en el aprieto de contarles el surprise return de Suzie Bermiúdez a su native land tras diez años de luchas incesantes». Ya en este inicio quedan consignados dos aspectos del relato: la relación colonizador/colonizado y la voz narrativa enjuiciadora. A ellos quiero referirme.

El primer punto nos sitúa ante la percepción que tiene Suzie Bermiúdez de sí misma, su afán de mímesis y de integración a un mundo que la ve como un ser inferior. En su ridícula pretensión de asimilación y su falsa conciencia de la realidad radica su alienación. Mientras ella cree tener éxito en su empresa, las palabras mascullada de su jefe, míster Bumper, revelan al lector la imagen deformada que posee la protagonista de los «wasps»: «San Juan is wonderful, corroboró el jefe con benévola inflexión, reprimiendo ferozmente el deseo de añadir: I wonder why you Spiks don't stay home and enjoy it» (p. 75). Mientras el amo tiene esta perspectiva de la secretaria puertorriqueña, ella aspira a casarse con un «all American, Republican, church-going, Wall Street businessman, como su jefe Míster Bumper porque esos sí que son good husbands y tratan a sus mujeres como real ladies... (pp. 76-77). Estas aspiraciones, ridículas por imposibles, ya que el colonizador no la acepta como su igual, se reproducen en el texto en dos metáforas: en una de ellas Suzie Bermiúdez, al montarse en el station-wagon del Hotel Conquistador, «se sintió como si estuviera bailando un fox-trot en la azotea del Empire State Building»; en la otra, en el best-seller que lee la protagonista, un «negro haitiano hipnotizaba a su víctima blanca para efectuar un primitive voodoo rites sobre su naked boby» (p. 78). Es la primera vez que el lector percibe la ambición de Suzie, su deseo de erguirse sobre el Empire State Building, estructura representativa de un sector del mundo cultural y la vida norteamericana, ese mundo de rascacielos y progreso que Suzie admira. En la segunda vemos una duplicación

de la propia Suzie, un espejo de su imagen, ya que ésta desprecia a los puertorriqueños, los considera «drunken bastards», ineptos para el matrimonio, pero termina recurriendo al bar tender con afro para satisfacer sus deseos sexuales. En el nivel narrativo es obvio que Suzie, en su alienación, se relaciona con la mujer blanca y que orienta su imagen propia hacia una mímesis calcada de los anuncios y la propaganda: «Se pasó un peine por los cabellos teñidos de Wild Auburn y desrizados con Curl-Free, se pintó los labios de Bicentennial Red para acentuar la blancura de los dientes y se frotó una gota de Evening in the South Seas detrás de cada oreja.» La realidad es contraria a su deseo; su puertorriqueñidad parece evidente, dato que el lector puede percibir en la pregunta de quien Suzie cataloga de «awful hombrecito de no más de three feet de alto»: «—Ujté ej pueltorriqueña, ¿noveldá?» Lo cual Suzie niega de inmediato con su monosílabo: «Sorry». La visión falseada de su propia imagen llega a tal grado que busca afanosamente «un rostro pecoso, un rubicundo crew-cut». Pero, como ocurre con la víctima blanca hipnotizada por el negro haitiano, Suzie se olvida temporariamente de su desprecio y «tres piñas coladas later y post-violación de la protagonista del best-seller,... no tuvo más remedio que comenzar a inspeccionar los native specimens con el rabo del ojo» (p. 78). Para ella éstos quedan reducidos a objetos de placer sexual, al igual que ocurre en la novela que ella lee. Su imagen sexual es una distorsión de sí misma y es la negación de la plenitud del erotismo; sólo en el predominio inconsciente de un «intra-uterine orgasm» es que Suzie Bermiúdez grita en español.

Su caso es uno de pseudo-etnia: mientras los integrantes del mundo al cual ella aspira y cree pertenecer la miran con desprecio, Suzie a su vez rechaza el mundo cultural que le es propio, Puerto Rico y el Bronx, e intenta adoptar otro: «Prefería mil veces perder un faboulous job antes que poner Puerto Rican en las aplicaciones de trabajo.» Su comportamiento es claro indicio del ser colonizado en su intento por negar la identidad propia, menospreciar a sus compatriotas e imitar al colonizador. En este ser y no ser el que la voz narrativa busca captar al asumir el discurso de códigos alternos. Ese emisor textual se sitúa en la narración como enjuiciador y hace clara su intención irónica. Varias son las marcas que indican esta presencia en el relato: «No olvidemos la puesta del sol a la Winston-tastes-good»; «Suzie Bermiúdez, repito, sacó todos sus ahorros»; «fue así como nuestra heroína realized que los looks del bartender calentaban más que el sol de las three o'clock sobre un techo de zinc».

La voz narrativa no es en ningún modo objetiva y su juicio lleva al

punto más débil de este relato, la caricatura del personaje. Lo único que salva esa caricaturización es el dato que señala que Suzie hace diez años que vive en el Bronx, con lo cual sí resulta risible que regrese a Puerto Rico hablando inglés y que niegue ser puertorriqueña.

La alternancia del inglés y el español cumple el propósito de señalar esos dos mundos en los que se mueve Suzie: el verdadero, el que sale a flote en su inconsciente y el que ella pretende, el del dominador. La confusión ideológica del personaje se asume en el relato a través del discurso y su vaivén lingüístico, que cumplen aquí función muy distinta a la del uso de códigos alternos. En esta deliberada confusión radica la ironía del relato, su visión de la deformación cultural y de lo que ella implica en la consciencia.

C) LA CULTURA DESCENTRADA

1. LA CULTURA DEL EXILIO: JOSÉ DONOSO

René Jara
University of Minnesota

Quiero sugerir, por ahora, que los conceptos de identidad y cultura sólo pueden ser sorprendidos en el entramado de la alteridad y la heterogeneidad de los hábitos del inconsciente social en una lógica de desplazamiento constante que disloca y descentra la posición privilegiada del sujeto que conoce. Quiero sugerir también que *El jardín de al lado* (Barcelona: Seix Barral, 1981), la novela de José Donoso, porporciona una metáfora de esa dislocación, y desliza metonímicamente la narración hacia el eje de los hábitos culturales de la patriarquía burguesa, el cual, localizándose en el núcleo de la familia como célula de jerarquía y autoridad no sólo incluye los gérmenes del despotismo, sino también la semilla del exilio como marcador interno de su discurso.

1. Suele entenderse por identidad la cualidad de persistencia de la personalidad de un individuo en el transcurso de su tiempo existencial; se trata de la condición de permanecer el mismo a pesar de la transformación. También se la ve como aquel registro de características personales que permiten reconocer al individuo como el miembro de un grupo; se trata de la condición de permanecer el mismo pese a la diferencia. De aquí se puede inferir provisoriamente que el concepto de identidad se halla adherido con firmeza a su contrario, la noción de alteridad, y a su complementario de desplazamiento o transición espacial y temporal en cuanto matriz de transformación. Todavía, desde otro ángulo, el uso del término identidad suele ser reminiscente del Ello freudiano, esto es, de aquel otro de la conciencia que, hallándose en la conciencia, la desplaza y descentra; del *id* conceptualizado como el repositorio de impulsos y reacciones instintivas que configuran la mente inconsciente, siendo el *ego* aquella parte más superficial del sujeto que

percibe, conoce, y ajusta sus respuestas a la realidad externa, a las convenciones del lenguaje y la cultura. En consecuencia, en términos de valor operativo, el concepto de identidad podría acotarse como aquella estructuración inconsciente que subyace a los procesos que conforman la vida consciente de un individuo y su grupo humano, al comercio entre ambos, y a los desplazamientos y alteraciones provocados por la historia individual y social.

2. Esta diseminación del concepto de identidad permite acercarse con mayor comodidad al de cultura. En el primer cuarto del siglo XVIII el humanista italiano Giambatista Vico afirmaba que las culturas constitutivas del orden civil se hallan configuradas por instituciones, símbolos y normas que si bien fueron conscientemente elaboradas por los seres humanos, su presencia en el mundo dio lugar a consecuencias que no podían ser proyectadas o previstas por su hacedor. Esto equivale a afirmar que una vez creadas las instituciones humanas cobran un valor de autonomía que domina sobre los agentes de su fábrica. Vico insistía en que, dado el carácter finito de la mente humana, los individuos no pueden siempre prever el resultado de sus acciones en tanto que manifestaciones voluntarias e intencionales (*New Science*, 331). De esta carencia se desprende lógicamente la noción de que las instituciones culturales constituyen un objeto privilegiado de la investigación histórica, entendida esta última como instrumento para desentrañar esos mismos efectos sobre las vidas de los hombres y de los pueblos.

En el cuarto final del mismo siglo, Herder, en varios de los escritos, pero sobre todo en su discurso sobre el origen del lenguaje *(The Origin of Language)* hacía otra afirmación que calza a mis propósitos en el presente ensayo. Herder decía que las culturas no constituyen un todo homogéneo, sino que por el contrario en el interior de cada cultura coexisten subculturas que pueden ejercer una influencia divisiva o unificante. Esto significa que una cultura antes que hallarse definida por la noción de totalidad armónica, se halla constituida como un campo de tensiones y conflictos; también significa que, en vez de conformar un núcleo de presencia patente, no hay un centro preciso en la cultura; ella podría representarse como una red elástica cuyo centro se desplaza según el lugar en que se ejerce tensión. Esto me permite situar, aunque todavía provisoriamente, el foco de este texto, la relación entre lo que suele entenderse por la cultura del exilio y del territorio, pues sucede que si el exilio es un producto de la cultura del territorio, entonces la cultura del territorio es una cultura del exilio, y el exilio se instituye como un estado de ánimo que también se proyecta sobre la geografía del territorio. Los factores del entorno físico, como el propio Herder

afirmaba, tienen sólo un valor secundario en el desarrollo de una cultura; pueden influenciarlo, pero carecen de la capacidad determinante de ciertos factores no racionales como ciertos mitos y creencias, prejuicios, valores, símbolos, costumbres, normas de reciprocidad, lenguaje, es decir, todos aquellos elementos que, aproximadamente, constituyen el nivel lacaniano de lo simbólico colaborando en el establecimiento de una identidad colectiva. Estos son precisamente los factores a que una investigación de la cultura o la identidad debería prestar atención.

3. Pero habrá que voltear la tuerca una vez más. Yo sugería al comienzo que la denotación del concepto de identidad es, en primer lugar, la persona o el sujeto, y que siendo el sujeto difícil de delimitar también lo era la noción de identidad. Habrá que agregar que si una condición necesaria para la identificación del sujeto es el reconocimiento de su alteridad y su historia, entonces las fronteras entre la identidad individual y la identidad social tienden a borrarse. Esto implica negar que el sujeto pueda predicarse a sí mismo y afirmar que, por el contrario, el sujeto es una predicación, una línea en el texto del discurso que lo teje. No existe una conciencia inmediata del sujeto que no sea la de las sensaciones y sentimientos del ego, lo cual no es más que una *quale-consciousness* (C. S. Pierce, *Collected Papers* VI: 234-7). Todo conocimiento del sujeto depende de la observación y la inferencia de datos externos, con lo cual tenemos que el eje constitutivo de la identidad es un desplazamiento. Este desplazamiento, de acuerdo con Pierce, se opera en la relación triádica de signo, objeto, e interpretante, la cual desencadena un proceso regresivo de semiosis que incluye diálogos entre el emisor y el intérprete del signo; entre Donoso, *El jardín de al lado* y quien escrite estas páginas; y, dentro del *Jardín*, entre doña Gloria Echeverría, el jardín de la casa vecina, y el escritor Julio Méndez.

La configuración del sujeto como una inferencia y una predicación nos permite conceptualizarlo como el resultado de la integración de sentimientos —temor, angustia, esperanza—, pensamientos y acciones en la estructura de un manojo de hábitos. Siguiendo a Pierce entiendo tales hábitos como el conjunto de disposiciones autoanalíticas y autocorrectivas de que un individuo dispone para actuar de una cierta manera bajo determinadas motivaciones y circunstancias. El hábito cultural, desde este punto de vista, es el interpretante lógico y final de un signo, el punto de interrupción del proceso regresivo de la semiosis. El hacerse y rehacerse de los hábitos, su desplazamiento, a través del esfuerzo físico y de los actos de la imaginación constituyen la manera de que los individuos y los grupos disponen para formarse y crecer. El anqui-

losamiento de los hábitos suele conducir a la ruina. El análisis de las manifestaciones de la cultura debe conducir al develamiento de los hábitos que forman una cultura, si la labor del estudioso es pretender que su cultura crezca y se desarrolle.

Se desprende de lo anterior que el sujeto es siempre un sujeto cultural. La identidad personal tiene un carácter trascendente, se proyecta fuera del organismo individual para incluir identidades sociales y colectivas.

4. La noción del sujeto cultural como término de la corrosión individual y social, y la consecuente negación del sujeto individual como originario del discurso, constituyen la matriz de la novela de Donoso. El narrador básico es Gloria, la mujer del fracasado escritor Julio Méndez quien, en la ficción construida por Gloria, narra su amargura, su exilio, la ruptura de los vínculos familiares, los estragos de la edad, la quiebra institucional de su país. En el capítulo final Gloria revela que aquella es su novela, la de la visión de la marquesita de Andía cuya presencia en el jardín de al lado, a través de una ventana que se niega a abrir, le ha mostrado sus carencias, su inseguridad, su falta de proyecto. Su novela, al revés de la de Julio, es aceptada por una editorial barcelonesa. Pero su triunfo es el relato de una totalidad irremisiblemente perdida, de un fracaso histórico que es también el de su imposibilidad de apartarse de la gramática y el lenguaje de su cultura para expresar su carencia. Gloria también está atrapada. En el vuelco inesperado del punto de vista, el relato se manifiesta como una tragedia cultural que no es sólo la de la convulsión que afectó a Chile y determinó el exilio familiar, sino también la del derrumbe de un paradigma cultural que, fundado en los hábitos de la patriarquía entraña el germen de la tiranía y el exilio. *Please do not disturb*, las cosas no van a cambiar.

En el desplazamiento del punto de vista Gloria, implícitamente, identifica el significado latente del texto de Julio, su marido y su creación. La narración de Gloria, que incluye la de Julio, constituye el contenido manifiesto de la novela. La tarea de identificar el significado latente del texto de Gloria —personaje y narrador personaje— conduce a lo que en 1972 mi amigo Fernando Moreno y yo llamábamos la investigación de la perspectiva del relato. La perspectiva se halla en la encrucijada de lo que ahora he llamado significado latente y contenido manifiesto; es una dimensión que debe aprehender el texto en su funcionamiento, en el acto de producirse a sí mismo, en la escena de su escritura. A diferencia de la noción de estructura que sugiere estabilidad, unidad y clausura, la noción de perspectiva sugiere un desplaza-

miento y funciona como un subtexto carente de centro y cuya energía se libera en los intersticios del discurso. Por ahora mi texto trabajará sobre esta dimensión fijando el discurso sobre las estrategias del punto de vista y la consecuente problematización del sujeto.

5. El desplazamiento de la jerarquía que da prioridad a Julio como el sujeto que observa y atribuye una función a las instancias del acontecer, poniendo su punto de vista en el origen de su historia obedece, en primer término, a una circunstancia de orden temático estructural. Julio Méndez es el varón y escritor que quisiera mostrar en su existencia y en su relato los tropismos de una virilidad que siente desvanecerse con la edad y la ambivalencia sexual; es un hombre cuya capacidad de sublimación ha dejado de funcionar con eficacia; es un individuo que ha sido rechazado y derrotado en sus sueños de triunfo editorial en España. Pero todavía siente la fuerza del hábito cultural: es el jefe de la familia y, naturalmente quiere escribir su historia, la de su prisión en la patria a la que concibe como una gran familia, ahora fragmentada y desamparada por el edípico asesinato del padre benigno en 1973, y la muerte de la madre cuya desaparición deja a las mujeres que dependen de ella para su sustento libradas a los efectos del terror y el hambre. De este modo, el traspaso del punto de vista a Gloria da mayor intensidad al sema cultural, al poner en crisis irónica los hábitos de la patriarquía burguesa que, adoptados por la ideología liberal, determinan la conducta de Julio y la propia. De manera simultánea, el deslizamiento de la focalización permite mostrar que Julio es también un producto de la historia en que participa al tiempo que, en el plano simbólico, un agente de la catástrofe, y en el subplano de la ironía que la misma Gloria —la mujer, la Odalisca, la muñeca de lujo y servicio— es el estrato que lo construye como individuo y lo sujeta a la historia. Gloria encarna esa historia anónima de que habla Braudel (*On History*, 10), que trabaja en silencio, en las profundidades, modelando a las personas.

El jardín del duque de Andía que inspira la novela de Gloria, abierto desde el gozne de una ventana de un piso que no les pertenece, y que se proyecta en abismo al jardín de la casa familiar en la calle Roma, marca el punto de la disolución y la disociación que integra al individuo para negarlo, sea en el recuerdo o en la ficción. El sujeto se muestra como una entidad imaginaria, fantasmática, impuesta desde fuera como una camisa de fuerza para contener la fragmentación de la conciencia. El sujeto es un desterrado, un exiliado de su patria y de sí mismo. Poco importa que el pasaporte se halle o no marcado, puesto que el exilio es un estado de ánimo y de valores que consume la capacidad

de los ciudadanos para la aglutinación cultural, una capacidad que aquéllos presumiblemente poseen cuando las instituciones deliberativas, dialógicas, se hallan abiertas para atemperar el monólogo del poder. El Congreso se ha cerrado, la mesa familiar está cada vez más desierta. Los padres, en el ejercicio de la autoridad son tan tiranos como los dictadores; exigen, imponen valores, se justifican con mentiras; Patricio renuncia a su nombre, será Patrick; el Rimbaudiano Bijou ni siquiera tiene un nombre que los Méndez puedan recordar. En la familia está el origen de la dictadura, y la dictadura es la plataforma en que un mazo de hábitos ya existentes recibe plena configuración, el campo de siembra y cultivo de una cultura del exilio.

Más que una separación, dice Paul Ilie *(Literature and Inner Exile)*, el exilio es una brecha en la totalidad del grupo. El exilio, sea interno o territorial, quiebra la solidaridad del exiliado con su grupo. Julio no quiere volver para cerrar los ojos de su madre, teme que su muerte va a tardar y tendría entonces que permanecer en la patria, lejos de las editoriales barcelonesas. De todas maneras, el individuo se siente lanzado fuera del centro, al vacío, condenado a no ser, a existir «entre las calles y la atmósfera». Julio siente cómo, ineluctablemente, sus recuerdos de la catástrofe, e incluso los de su prisión, pierden fuerza con el paso de los años, son removidos del primer plano de la memoria, se debilitan y retiran ante el peso de las preocupaciones cotidianas. La experiencia transitoria se yergue contra la permanencia de la ira política y moral; el olvido empieza a actuar y los recuerdos terminan por atrofiarse en un vértice de inmovilidad e inacción. La *aneroxia nerviosa* de la madre en la casa chilena de la calle Roma halla así una réplica en la equívoca disolución tunesina de Julio. Exilio interior y exilio territorial se identifican.

Consecuentemente, el tiempo de la narración de Gloria, y el de la que Gloria le atribuye a Julio, contiene los ritmos propios del exilio. Ambos personajes experimentan el tiempo como un vacío para ser llenado con alcohol y valium vaciándolo aún más; ambos se esfuerzan por conjurar el perdido pretérito, que no es sino una ausencia de presente, con una esperanza de futuro, sea de triunfo editorial o salida del aislamiento. Pero nada es posible. *Please do not disturb.* Mientras los hábitos culturales sean los mismos, toda fantasía de plenitud es transeúnte. El tiempo presente se halla vaciado, mira hacia atrás y hacia adelante, busca su registro en la ilusión del pasado, en el fantasma del futuro.

El individuo se fragmenta en varios personajes que convergen en el vacío del espíritu. El sujeto de la historia se convierte en una serie de

personas que se mueven en diferentes planos. En el ámbito geográfico —Chile, Sitges, Madrid— se sufre la temporalidad de la adultez, el fracaso y la nostalgia; en el ámbito social, de los grupos de individuos, se sufre la temporalidad violenta de las quiebras de las instituciones del liberalismo burgués, del vacío semántico provocado por esa ruptura, del vértigo de las comunidades de exiliados; en el ámbito individual se sufre la temporalidad soterrada de la angustia, del fracaso, de la envidia, del odio, del adormecimiento de la capacidad de sublimación. A diferencia de Julio, Gloria parece haber comprendido las trampas de su cultura. Su visión le ha permitido advertir en el modelo del golpe las estructuras de la patriarquía burguesa; el modelo del exilio en su condición trópica de muñeca de lujo. Se siente desilusionada a pesar suyo, aunque comprensiva, ante la imagen fragmentada de su esposo, cuyo fracaso lo separa de la virilidad triunfante del hábito burgués, cuya ambivalencia sexual le hurta el tropismo del varón protector, y cuyas mentiras y engaños, que culminan en el robo de un cuadro de su amigo, lo privan de su imagen de árbitro moral. Gloria se ha dado cuenta que en los hábitos de la patriarquía están las raíces de la amargura, la confusión y la derrota.

El sentido de las estrategias del punto de vista y la focalización queda ahora en claro. En la imagen de la mujer se muestra mejor que en ninguna parte la dinámica del exilio como cultura. Ella ha sido relegada a los planos del cuerpo, la pasión, y el sentimiento, en oposición diamétrica a los relieves de la razón, la mente y la voluntad que son atributos masculinos. El exilio se muestra así como una constante nodal de la cultura latinoamericana en la medida en que se funda sobre la plataforma de la patriarquía. Por ello se revelan una serie de regularidades que pasan de uno a otro periodo histórico. La pasividad del padre se repite en la abulia de Julio: antes y después del golpe de estado el mismo sinsentido, la misma desorientación, la misma falta de proyecto del intelectual burgués. La historia no progresa. El golpe no ha sucedido todavía o estaba allí desde siempre. Cada presente es el mismo y lo otro. La intención de Julio, de romper con el pasado para revitalizarlo en el presente, no es más que una repetición. Los hábitos culturales crean las conductas y las respuestas. Escribir la novela del golpe para conjurarlo es repetir el golpe, constituirse en pretérito, llevar consigo los elementos del pasado sin cambiarlos. El golpe de Gloria logra, sin embargo, cambiar la novela de Julio; pone sus motivaciones a la luz; pero nada puede hacer para cambiar el pasado, su matrimonio, su imagen de la *Odalisca* de Ingres en que se reconoce. De este modo Gloria que, en la revelación del final, en la reversión del texto,

parece convertirse en una figura de control, se muestra asimismo como el resultado de otras fuerzas que la trascienden. Ella tampoco domina la novela como sujeto, como identidad, o como conciencia originadora. La perspectiva textual surge más bien de los lugares físicos y mentales que ella ocupa en el texto que ella crea, antes que desde ella.

6. El sujeto, en consecuencia, se localiza como una frase en el inconsciente del discurso. La intención de Julio se mantiene en el nivel lacaniano de lo imaginario, en la relación dualista del sujeto y el otro que constituye la base del narcisismo. Además, Julio se mueve en el modo humanístico tradicional de la autorreflexividad que constituye la base del pensamiento consciente en la tradición occidental de acuerdo con las estructuras de la patriarquía. El modo de la autorreflexividad presupone el principio de la simetría entre el yo y lo mismo, el yo y el otro. Esta simetría subsume toda diferencia bajo la ilusión de una identidad individual totalizable y homogénea. La actitud de Gloria es diametralmente opuesta. Sabemos que ella ha leído la novela de Julio, y que ha escrito la novela de Julio. Esto quiere decir que su modo de reflexividad incorpora un pasaje a través del otro, no como un reflejo del yo, sino como una diferencia radical. El principio de esta reflexividad es asimétrico; asimetría entre el yo que sale de sí mismo y el yo a que se vuelve; es una reflexividad que pasando a través del otro vuelve a sí misma sin ser totalmente capaz de reunirse consigo misma, y que es por lo tanto no totalizable ni homogénea. De aquí el carácter simbólico de la demencia de Gloria. En este pasaje algo ha ocurrido, algo se ha construido, una hipótesis, un objeto de conocimiento que da lugar a la observación y que incorpora al intérprete en la estructura textual. Gloria nos conduce al plano de lo simbólico en su reconocimiento de la condición absoluta de lo otro, de la historia, de las normas que gobiernan la formulación, la elaboración y la clausura del discurso. Se trata de «ver» la novela, como le recomienda Nuria Monclús a Julio, de mirar, de asumir una tercera posición, más allá del otro como simple reflejo del yo, una posición que trascienda el conflicto de lo imaginario, pero que no pretenda ejercer un dominio entre el significante y el circuito que éste constituye.

7. Puede afirmarse, para terminar, que el texto se funda en un proceso de descentramiento. A primera vista parece haber dos centros, uno localizado en el sujeto de la enunciación, y el otro en el sujeto del enunciado: Julio-Julio/Gloria, y Gloria-Julio/Gloria, ambos conectados por la experiencia de la novela, el matrimonio, y los avatares del exilio. Pero, como he intentado sugerir, no se trata de centros en cuanto nú-

cleos de entidades espaciales distintas, uno de los cuales sería verdadero y el otro falso. En vez de centros nos hallamos enfrentados a diferentes tensiones gravitacionales en que los dos seudocentros, aunque diferentes no son totalmente distintos ni pueden separarse uno del otro. Cada uno puede ser el otro, está inmerso en otro inscribiéndose en una trayectoria elíptica que al producir el efecto de descentramiento oscurece partes del significado. Estas partes del significado caen en el inconsciente cultural, es decir en aquella parte del discurso del sujeto que si bien regula sus acciones en cuanto sujetos no está jamás totalmente a la disposión del sujeto. De esta manera me parece que la novela de Donoso se configura como una metáfora de la cultura del exilio, tanto por su peculiar descentramiento y estrategias de ocultación, como por su reconocimiento perspectivístico de las estructuras culturales de la patriarquía burguesa, los efectos de cuyas instituciones —matrimonio, familia—, junto con escapar a las más agudas pretensiones de los seres humanos, se caracterizan por su enorme capacidad retentiva.

2. ESCRITURA, IDENTIDAD, ESPEJISMO EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*, DE EDMUNDO DESNOES

Adriana Méndez Rodenas
Universidad Autónoma de Puebla

Memorias del subdesarrollo (1965) de Edmundo Desnoes es un texto que compone una sistemática —y aguda— reflexión sobre la polaridad vigente en la identidad cultural hispanoamericana, la dicotomía entre civilización y subdesarrollo. Variante moderna del postulado de Sarmiento, la constante escisión entre civilización/subdesarrollo, equivalente en el texto de Desnoes a la disyuntiva cultura/incultura, provoca en esta breve novela una serie de consideraciones en torno a la posibilidad de transcender el lado de la polaridad que caracteriza a los países del continente. Las *Memorias del subdesarrollo* se escriben desde una conciencia de que el texto mismo puede ser o no el índice de esta posibilidad: el «ir más allá» de un determinante estructural y ser el texto/«puente» que tache el término de subdesarrollo y enlace con el lado positivo de la fórmula, la cultura[1].

Lo que abre el texto a esta posibilidad es el hecho de una revolución social. *Memorias del subdesarrollo* forma parte de una trilogía narrativa que pretende captar ficticiamente las vivencias y los cambios de la Revolución cubana. *No hay problema* (1961) se sitúa en el periodo de lucha clandestina contra el dictador Batista (1958-1959); *El cataclismo* (1965) expone los conflictos de clase desencadenados por las leyes que dicta el gobierno revolucionario en los años iniciales del proceso

[1] «It is in the struggle to transcend, to go beyond or remain outside of the literary that Cuban literature of the Revolution provides a corrosive, critical element to Latin American letters in general, akin to the influence that the Revolution has had in other spheres, the political, for instance». Roberto González Echevarría, «*Biografía de un cimarrón* and the Novel of the Cuban Revolution», manuscrito, p. 2. Publicado en *Novel*.

(1960-1961); por último, la más lograda, *Memorias del subdesarrollo*, inicia con la etapa concluyente de *El cataclismo*, la batalla de Playa Girón, y culmina con la crisis de octubre (1961-1962).

En *El cataclismo* la temática histórica abarca una gama de personajes representativos de estratos sociales opuestos (el proletariado y la burguesía) para ilustrar el efecto de la revolución en la estructura social. A pesar de ser ésta la novela intermedia de la trilogía, no significa el nexo entre *No hay problema* y las *Memorias*, ya que la primera y la tercera obra de Desnoes se unen en un dilema común: la conflictiva del intelectual burgués enfrentado a momentos de crisis nacional, problemática sartreana que imbuye toda la narrativa de la Revolución[2].

No hay problema presenta una solución «fácil» a este conflicto, como reconoce el mismo Desnoes mediante la opinión del narrador de las *Memorias*, un cubano de nombre francés Malabre (por su descendencia haitiana):

> El argumento es realmente infantil; un cubanito desairragado (con pretensiones existencialistas), después de fracasar en sus relaciones con una criadita y con una norteamericana rica, decide integrarse a la vida cubana [...] Al final, ¡agárrense!, el intelectual existencialista parece decidido a subir a la Sierra Maestra[3].

Esta valorización negativa esconde dos problemas que atañen al planteamiento sobre la identidad desenvuelto con mayor logro artístico en las *Memorias*. A nivel estructural, la cita apunta el mecanismo generador del texto de las *Memorias* como autobiografía ficticia o como novela documental, debido a la fragmentación del narrador en una tríada de personas autoriales. A nivel del contenido, la cita expresa el rechazo no sólo a la forma narrativa de *No hay problema*, sino a la solución dada al conflicto del intelectual: el regreso a Cuba y la integración plena a la lucha colectiva[4].

[2] Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (Austin: University of Texas Press, 1975), pp. 9, 17.

[3] Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* (La Habana, 1975; México, Ed. Joaquín Mortiz, 1975), p. 67.

[4] El final de *No hay problema* no es más que una ficcionalización de un gesto generacional compartido por Desnoes y otros escritores cubanos. Este grupo de escritores, que forman la primera «generación de la revolución», andaban dispersos en el exilio por las escasas condiciones que ofrecía la Cuba de Batista para consolidar una vocación artística o intelectual. Roberto Fernández Retamar define a esta generación, al igual que a las generaciones precedentes, en el escenario cultural cubano que se integran a la tarea posrevolucionaria de construcción nacional. Véase su ensayo «Hacia una intelectualidad

Por la relevancia de la problemática que plantea, *No hay problema* es objeto de una severa crítica por parte de los compañeros de generación del autor. Más que nada, se discute la representatividad del protagonista como héroe o figura nacional, dada su descendencia mixta (madre norteamericana, padre cubano), y su indecisa postura frente a la guerra civil documentada en la novela. Según Virgilio Piñera, «[Sebastián Soler y Powers] [e]s un personaje que sin ser cubano actúa en el medio y reacciona con los reflejos y las situaciones del medio cubano»[5]. Heberto Padilla matiza esta extrema aseveración en el transcurso de la polémica, aunque insiste en la no-tipicidad del personaje: «La novela de Desnoes padece de ese principio que considero terrible [sic] ha querido dar la realidad cubana a través de un fantoche que se llama Sebastián. [...] Es un tipo frívolo que no puede tampoco simbolizar al cubano». Si Piñera enfatiza la limpieza y sencillez del estilo del autor («Lo que se propone decir lo dice en frases muy concretas, no tiene barroquismo de ninguna clase»), Padilla retoma la sugerencia de Antón Arrufat de que Desnoes escribe su novela conforme «la técnica de presentación norteamericana». Es Padilla quien precisa que esta técnica, empleada más que nada por Ernest Hemingway, implica una postura de superioridad del héroe norteamericano frente a la inferioridad de los «nativos».

El debate sobre *No hay problema* destaca, no sólo la temática sobre la «cubanidad» estipulada como norma para una literatura de la Revolución, sino también las implicaciones de la forma artística misma respecto de la postura narrativa. Las opiniones de Padilla y de Piñera señalan un contraste estilístico entre dos formas de ficcionalizar la historia: el «barroquismo» representado por la figura de Carpentier, y el «elementalismo» o sencillez expresiva, asociado principalmente con Hemingway. Al llegar a las *Memorias*, este contraste literario/formal entronca, justamente, con la problemática civilización/subdesarrollo, dado que el narrador se compara, en su función de escritor, con las figuras de Hemingway y Carpentier.

revolucionaria en Cuba», *Casa de las Américas*, 7, núm. 4 (1967-1968), p. 6. La «generación de la revolución» aglutina a los escritores jóvenes cuya labor creativa se inicia o se impulsa por el impacto de 1959; incluye al mismo Retamar, Desnoes, Lisandro Otero, César Leante, Pablo Armando Fernández, etc. El mismo Desnoes comenta el significado del regreso a Cuba en términos de la posibilidad de una labor de trascendencia cultural en su ensayo «Ezequiel Martínez Estrada», *Casa de las Américas*, 5, núm. 33 (1965), 34.

[5] Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Ambrosio Fornet y cols., «Debate *No hay problema* , *La Gaceta de Cuba*, núm. 4 (junio 1962), p. 5. Las referencias siguientes son a esta página.

La crítica hecha a la tercera novela de Desnoes ha señalado la manera en que esta obra problematiza el conflicto de inserción del intelectual en el contexto de la sociedad revolucionaria. Los comentarios a la obra de Desnoes han enfatizado la peculiar estructura narrativa del texto, que tiene el efecto de poner en entredicho el género a que pertenece: «It is never possible to know whether we are dealing with contaminated fiction or romanticized fact»[6]. Este mecanismo *sui generis* (al menos en Desnoes, por la tradicional factura realista de sus novelas anteriores) es el desdoblamiento evidente entre el narrador de las *Memorias* (el «yo» de Malabre), el escritor ficticio «Eddy», impugnado y criticado por el narrador, y el escritor «real» Edmundo Desnoes, mecanismo simbolizado en la famosa frase enunciada a mitad de la narración: «¡Quién ta ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes!» (70). De igual manera, la crítica ha aclarado que la duplicidad de la persona autorial se refleja en el juego respecto de la autoría de los cuentos incluidos al final de la edición mexicana de la obra[7]. Propiamente, los cuentos «son» del Edmundo Desnoes-autor, pero, en el texto, aparecen como productos de la imaginación del narrador-ficticio, «truco» paralelo al comentario sobre *No hay problema*, obra que se le atribuye, en cambio, al autor-ficticio «Eddy».

Lo que falta por ver es que este mecanismo de desdoblamiento entre narrador/autor-ficticio/autor-«real», eje generador de las *Memorias*, corresponde, en el fondo, a la dicotomía entre civilización/subdesarrollo planteada en la obra. En síntesis, la fragmentación de la *persona* del escritor se debe a la conciencia de la escisión cultural latinoamericana, patentizada y exteriorizada en el texto por este mecanismo. La ambigüedad generada por esta dicotomía —o, más precisamente, por el deseo contradictorio de anularla, teniendo en cuenta la dificultad de la cancelación— difunde todo el texto de las *Memorias*, hasta el grado mismo de «contaminar» la propia «identidad» textual, es decir, la pregunta sobre su pertenencia genérica: ¿es ficción o es autobiografía?

La dicotomía entre civilización y subdesarrollo se plantea desde los tres epígrafes introductorios al texto de las *Memorias*: una cita de Montaigne, referida a los países «bárbaros», seguida de un pensamiento de Tran-Duc-Tao sobre la dialéctica entre marxismo y filosofía burguesa, y, la tercera, una frase del dramaturgo cubano José Triana («No soy

[6] Henry Fernández, David Grossvogel y Emir Rodríguez Monegal, «3 on 2: Desnoes, Gutiérrez Alea, *Diacritics*, 4, núm. 4, (1974), p. 61.

[7] Enrico Mario Santí, «Edmundo Desnoes: The Novel from Under», *Cuban Studies/Estudios Cubanos*, 11, núm. 1 (1981), pp. 50, 53-57.

lo que soy, soy otro» (8). La entrada a las *Memorias* retomarán las reflexiones iniciales. El narrador presenta a Montaigne como el ideal de la civilización (72). Sin embargo, si bien Francia y Europa en general sintetizan la cultura el progreso material y tecnológico lo representa Estados Unidos, como demuestran las observaciones del narrador sobre las carencias de bienes de consumo (14). Las páginas dedicadas a la película francesa, *Hiroshima mon amour*, indican el ideal al que aspira el narrador: la obra de arte como producto de una «memoria inconsolable» que apunte una dimensión de futuro y a la vez recupere el pasado (30-31). Es en relación a la película de Emanuelle Riva que el narrador elabora una definición precisa del subdesarrollo cultural: Creo que la civilización consiste sólo en eso: en saber relacionar las cosas, en no olvidarse de nada. Por eso aquí no hay civilización posible: el cubano se olvida fácilmente del pasado: vive demasiado en el presente (30-31). Esta reflexión sistemática sobre la diferencia cultural entre Europa y América, por un lado, y, por otro, sobre el contraste entre las dos Américas, es el sostén de una serie de meditaciones dicotómicas o contradictorias elaboradas a lo largo de las *Memorias*. La más importante es el vaivén entre ensimismamiento y alteración retomado de la filosofía de Ortega y Gasset[8]. En el texto, el primer término de esta polaridad equivale a la escritura; el segundo, a la entrega al otro en el amor (las mujeres pasadas y presentes de Malabre), o bien a la identificación con el otro (la relación de identidad/rechazo que tiene el narrador con Pablo, el pequeño-burgués, (37), y, posteriormente, con otros escritores). La escritura de las *Memorias*, efectuada por el narrador en el *presente*, es el medio para solventar los extremos de ensimismamiento y alteración, ya que el arte tiene el propósito de *alterar* la realidad, transfigurarla o dotarla de sentido.

A la vez, la misma identidad personal del narrador está sumida a la polaridad civilización/subdesarrollo, como indican estas observaciones: «Siempre trato de vivir como un europeo. Soy un iluso y un subdesarrollado; lo terrible es que lo sé (44). ¡En el fondo soy un cubanito de mierda!» (14). Al otro extremo de la polaridad; la deficiencia del narrador se desplaza hacia la mujer cubana, quien, a su juicio, es incapaz de la tarea civilizadora, la memoria, aunque, en efecto, Elena le comprueba la capacidad de recuerdo, al relacionar vivencias pasadas y presentes (50-51). El olvido es, sin embargo, un rasgo extensivo a todo

[8] El primer capítulo de José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, I (Madrid: Revista de Occidente, 1970), titulado «Ensimismamiento y alteración», es fundamental para comprender la dicotomía presente a lo largo del texto de Desnoes; pp. 32-41.

el conjunto nacional: «Hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura» (22). La duda sobre la nacionalidad repercute, asimismo, en la actitud ambivalente expresada hacia la Revolución: «La revolución es lo único complicado y serio que le ha caído en la cabeza a los cubanos. Pero de ahí a que nos pongamos al día con los países civilizados pasarán muchos años» (22).

La disyuntiva establecida en el texto afecta no sólo la identidad individual del narrador Malabre, sino que, además, provoca su desdoblamiento como escritor. Si la película de Riva, las frases de Montaigne, la filosofía orteguiana representan la cultura, ¿existe una cultura subdesarrollada, o es una contradicción? Esta pregunta se plantea en dos escenas claves: la visita a la casa-museo de Hemingway y el recuento de la mesa redonda sobre literatura a la que asiste el narrador para oír a «Eddy» y a Carpentier. Es después de estas dos escenas que se produce el desdoblamiento del narrador en dos autores, el ficticio «Eddy» y el «real» Desnoes.

Malabre señala su función de escritor del diario/novela que leemos, y esto provoca la comparación con los representantes de una posible escritura americana, Hemingway y Carpentier. El primer escritor combina la superioridad tecnológica y política del americano (paralela a la superioridad cultural del europeo expresada en el epígrafe de Montaigne) con la excelencia de la actividad artística (52-61). Por eso, la reacción del personaje es mixta, pues Hemingway lo obliga a reconocer su propia inferioridad como escritor, y, paralelamente, la duda respecto de la Revolución: «Siento amor y odio hacia Hemingway; lo admiro y al mismo tiempo me humilla. Como mi gente; es lo mismo que siento cuando pienso en Fidel, en la revolución» (61).

La actitud hacia Carpentier es aún más significativa, porque este autor es quien pudiera lograr un grado «elevado» de cultura[9]. A pesar de que

[9] Aquí Desnoes alude a la manera en que la «generación de la revolución» recibe el impacto y la influencia de Carpentier entre ellos, en los primeros años de júbilo revolucionario. Véase, por ejemplo, las palabras de bienvenida con que Roberto Fernández Retamar, líder o portavoz de esta generación, acoge la llegada definitiva de Carpentier a la isla, en su ensayo «Alegría por el regreso de Alejo Carpentier», en *Papelería* (La Habana: Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones, 1962), pp. 160-164. Puntualiza Retamar: «Aquí no queremos sino saludar alborozados el retorno de quien, después de dejarnos como gran escritor cubano, regresa como gran escritor americano, como gran escritor del mundo, en momentos en que La Habana es encrucijada de América. Lo que representará para nuestra joven literatura el ejemplo de quien ha ofrecido

el narrador reconoce el éxito de Carpentier en la empresa de definición cultural, recae sobre la misma autoapreciación desvalorizada: «Como cronista de la barbarie americana no está mal; ha logrado sacar del subdesarrollo el paisaje y la absurda historia del Nuevo Mundo. Pero eso no me interesa. ¡Estoy cansado de ser antillano!» (68). Y procede una crítica a la teoría y a la práctica novelesca carpenteriana:

> Yo no tengo nada que ver con lo «real maravilloso»
> [alusión al prólogo de *El reino de este mundo*];
> no me interesa la selva [alusión a *Los pasos perdidos*]
> ni los efectos de la Revolución Francesa en las
> Antillas [alusión a *El siglo de las luces* (68).

La comparación con Carpentier resulta en una misma reacción ambigua, paralela a la provocada por Hemingway. La fragmentación posterior del narrador es causa entonces, de una «falsa» conciencia de la responsabilidad del escritor (la problemática sartreana del compromiso planteada desde *No hay problema*), cancelada por la evasión a la temática de la «barbarie» y por el rechazo al estilo carpenteriano, el «barroquismo» característico de esta figura. Si esta actitud de «mala fe» la representa Malabre, como se verá a continuación, «Eddy» caracteriza la emulación al escritor «imperialista», a Hemingway, como demuestra el «elementalismo» estilístico y temático de la obra criticada, que es, obviamente, *No hay problema*.

En las *Memorias* es evidente que, si bien la instancia de narración respeta la sencillez estilística de Hemingway, el peso de Carpentjer se deja notar, justamente, en el dilema de identidad nacional que sufre el protagonista-escritor. La primera y única referencia al nombre del narrador se da en un recuerdo sobre su pasado escolar:

> Yo le insistí (al hermano Fernando) en que mi apellido, Malabre, era francés, que la familia de mi madre vino de Haití cuando la revolución... cuando los esclavos haitianos empezaron a quemarlo todo y matar a los blanquitos. No me creyó (76).

Como tampoco lo cree el lector, dada la semblanza autobiográfica entre el narrador, la vida de «Eddy», y la del propio Desnoes[10]. ¿No

una de las primeras visiones americanas de hoy, lo dirán pronto los años. Bástenos ahora insistir en lo que este retorno significa para la nueva Cuba, [...] en el momento del triunfo y de la fundación», Ibíd., pp. 163-164. Carpentier representa, en síntesis, la posibilidad de trascender el subdesarrollo a nivel cultural.

[10] Tal como reconoce el mismo Desnoes en la entrevista realizada por William Luis, «América Revisited: An Interview with Edmundo Desnoes», manuscrito, pp. 8 y 12.

será Malabre una parodia de un personaje carpenteriano?, pues su origen familiar es una obvia alusión a la coyuntura histórica expuesta en *El reino de este mundo*. Más adelante, en la escena en que el narrador se encuentra encarcelado, les declara a los otros prisioneros una falsa identidad:

> «Tú no eres cubano», dijo uno. Le dije que sí, que era cubano; no me creyó. No insistí: dije una mentira y una estupidez. «Mi madre es extranjera, francesa, y mi padre cubano. Sabe. Yo he vivido muchos años fuera de Cuba». Todo era una mentira. Me oía hablar como si fuera otra persona [...] (103)

En esta cita, la falsificación del origen del narrador evoca la descendencia mixta de Carpentier, e inclusive alude a las vivencias y retornos de este escrito a la isla (paralela a la propia experiencia de Desnoes).

La relación entre el narrador Malabre y las dos figuras que representan la civilización en términos americanos —Hemingway y Carpentier— revela que su identidad autorial se sitúa al otro extremo de la dicotomía: ser un escritor «subdesarrollado». El espejismo entre narrador/Eddy/Desnoes es una forma de evadir —y de enfatizar al mismo tiempo— la pregunta que plantea el mismo texto de las *Memorias*: ¿es comparable esta escritura a la obra de los «grandes»? Si la respuesta es afirmativa, entonces la novela logra «Ir más allá de las palabras» (133), trascender el proceso de escritura para convertirse en un texto/memoria, en un texto cohesivo de una entidad cultural, como las novelas de Carpentier. La identidad del narrador como sujeto, sin embargo, no adquiere la dimensión de complejidad requerida para hacer que éste alcance estatuto de escritor, de representante de la tarea civilizadora. Si es así, y si la respuesta es negativa, el texto de las *Memorias* no se abre a la posteridad, no toca una dimensión de futuro, como parece apuntar la siguiente declaración del narrador: «No quiero tener una memoria inconsolable» (125).